صدوق نور الدين

عبد الله العروي وحداثة الرّواية

قراءة في نصوص العروي الروائية



المركز الثقافي العربي

عبد الله العروي
وحداثة الرواية

* العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)
* تأليف: صدوق نورالدين
* الطبعة الأولى، 1994

* الناشر: المركز الثقافي العربي.
* العنوان:

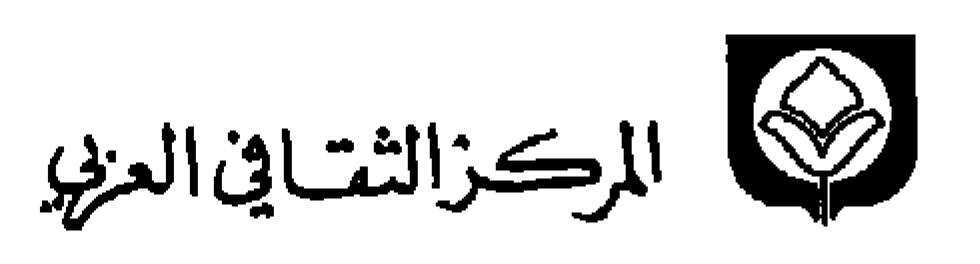
□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
* ص. ب/113-5158/* هاتف/343701-352826/* تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص. ب/4006/* هاتف/307651-303339/
● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

صدوق نور الدين

عبد الله العروي وحداثة الرّواية

قراءة في نصوص العروي الروائية



إلى أمينة:
غيمة زمن.. ومطر أزمنة

«.. لكل ناقد الحرية بالطبع.. لكن عندما يأخذ الناقد ما أكتبُ في «الإيديولوجية العربية المعـاصرة» ويطبقـه على عملي، فهذا في نظري مجحف نسبياً، لأنني لو كنتُ أريد أن أعبرَ عنِ الأفكار بشكلينِ مـختلفينِ لما كتبتُ القصةَ..».

من حوار مع: «عبد الله العروي».

مجلة «الكرمل» العدد: 11 ص: 176.

تقديم

«. . هكـذا هو يمضي، يعـدو، ويبحث. . عَمَّ يبحث، يا تـرى؟ أكيـد أن هذا الـرجل ـ كمـا أرسمه ـ هـذا المتوحـد ذو المخيلة الحادة، المسافر عبر الصحراء الكبيرة للبشر، يعرف له هـو هدفـاً هو أسمى ممـا يصبو إليه الجوال العادي. هدف هو أسمى من اللذة الهاربة التي يوفرها ظـرف مـا. إنـه يبحث عن ذلـك الشيء الـذي ستجـوز لنـا تسميتـه بـ: «الحداثة». .». (*)

(*) من نص لـ «بـودلير»، «رسـام الحياة الحـديثـة» ولقـد اقتـطفنـاه عن كتـاب «مـا الحداثة». هنري لوفيفر. ترجمة كاظم جهاد. دار ابن رشد. . ص 17. . .

— 1 —

إن أي تصور حول النص سواء أكان شعراً أو نثراً، هو تصور ينطلق من النظر إلى النص موضوع الدراسة والبحث والتمحيص، في ضوء نصوص من نفس الجنس.. هذه النصوص قد تكون للمؤلف ذاته، حيث يُنظر إلى السابق واللاحق، بهدف تأكيد الخيط الرابط والجامع.. أيضاً فالرؤية تكون شاملة، لما يتحققُ النظر إلى هذه المتحققات في حقل أوسع، هو بالضبط حقل النصوص ذات الطينة الواحدة، لولا أنها لأدباء آخرين، أو لمؤلفين يضيفون إلى التجربة العربية الإبداعية ويغنونها، وقد يمتدُ الأمرُ لما من شأنه أن يخرج عن دائرة الأدب العربي، نحو ما هو كوني عالمي...

— 2 —

تَمَثُلُ تجربة «عبد الله العروي» الروائية يندرج في هذا المستوى، على الأصح في الأفق المكتمل المفتوح.. المكتمل باعتبار أننا أمام رباعية روائية تقتضي النظر إلى العمل في شمولية، بحكم كوننا أمام بنية مُتَضَامَّةٍ.. ومفتوح لأن «عبد الله العروي» كروائي ومبدع، ما يزال قادراً

على العطاء في هذا الحقل والمجال، وبالتالي الإضافة لهذه الرباعية...

ـ 3 ـ

على أن تجربة «العروي» الروائية لها ما يميزها عن باقي التجارب الروائية المغربية الأخرى.. دون أن يغيب عن بالنا عمر هذه الرواية القصير، كما محدودية النصوص والكم الضئيل.. إنها تستمد فرادتها انطلاقاً من التصور النظري للرواية، وهو تصور يلعب وظيفة المساعد حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصية الفنّي الجمالي، الذي قَدْ يُقصي النظري، ويُخْضع العملَ لحس التلقائية والعفوية.. وقَلَّمَا حقَّقَ العمل المُخطط لمساراته هدفه الإبداعي الأسمى.. إلى جانب هذا، فإن ثراء النص الروائي، وهو ما تعكسه بامتياز «الفريق» و«أوراق»، يوضح أننا لسنا أمام أي روائي، وإنما أمام حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية، سياسية، فنية وغير ذلك.. وهي الحفريات الملتقطة لما هو روائي، في مجتمع يضج بما يمكن ملامسته والكتابة عنه...

إن التجربة، وأثر التجربة في النص/ وعليه، تجلو عن سعَة أفق معرفي، وعن تحكم في بناء النص، واستثمار المتخيل.. إنها إضافة للنص الروائي العربي ككل[1]...

ـ 4 ـ

في هذه التجربة الإبداعية، بالإمكان التوقف عند نقاط مشتركة،

(1) من المؤسف أن هذه النصوص، وخاصة التجربتين الأخيرتين لم تنتشرا على نطاق عربي واسع...

كما عنِ الاختلافِ الذي يجعل النص لا يشبه النص، وإن كان يمتد به ويسترسل. . إننا نقف على ذات الفضاء كمركز أساس، مع التنويع من خلاله على فضاءات أخرى. . منها المحلي والخارجي. . واللافت اننا على الدوام أمام خروج، أمام موضوعة السفر، حيث سياحةُ الذات، وبحثها عما يخولها النهل المعرفي، والهدوء الذاتي، بعد أن تَمَّ رفض الآخر كأسرة، وبعد أن حوكم بالنقاش والجدال كل ما يتصل بالوطن ويعلق به. . .

لقد كانت الشخصية في هذه الأعمال واحدة، فهي تَحضُر وقد تشبعت بفكر تراثي تقليدي يمثل أصالة لا مفر منها، ومن الدفاع عنها، ما دامت ترسم الماضي في أنصع صورة له. . أيضاً فإن تشربها للحديث، لمنابع الفكر الغربي ولإبداعه، قيض لها ارتيادَ آفاق معرفية مكنتها من مسايرة المد الحضاري. . إنها «ادريس» . . «شعيب». . «الشيخ العوني». . «علي نور». . «سرحان». . والسارد في «أوراق». . إنها الصورة الأصل. . لا نرى في المرآة سواها. . مثلما نرى إليها من خلال الشخصيات الأخرى. . إنها الواحد المتعدد. . والمتعدد في واحد. . .

الشخصية إذن أصالة وحداثة. . .

بيد أن الحدَثَ في هذه التجربة يتخذ كمتكأ له القضايا الفكرية، التاريخية والوجدانية. . عبره نتطلع إلى حياة مجتمع، وإلى مجتمع يقطع مراحل حياتية. . فنصوص «عبد الله العروي» صورة ناطقة عنِ الواقع، من خلال شخصية. . ذلك أن السيري سواء تَمَّ التنصيصُ عليه كما هو حال «أوراق»، أو العكس، كما تَجسدَ في بقية النصوص، يَكشفُ عن التداخل بين الذاتي والموضوعي. . إنها ليست أي ذات، وإنما الذات الفاعلة والدينامية. . .

فمن خلال الحدث لا نقف على المعروف والمألوف والمتداول، وإنما تجسد الرواية تاريخ المعمار، اللباس، تهتم باللون، وحتى بالمطبخ. . إنها الرؤية الجامعة. . الرؤية الروائية التي لا نعثر لها على الشبيه في النصوص الروائية المغربية الأخرى[2]. . .

— 5 —

المختلف داخل هذه التجربة، يعكسه التباينُ الجمالي بين نص وآخر. . بين نص روائي يتخذ له بنية الانغلاق، وآخر يرتهنُ للبناء الفضائي، وثالث ينزع للتنوع اللغوي وتعدده، أما الرابع فهو السيرة الحاوية لمجموعةٍ من الأجناس غير المتجانسة، والتي اكتسبت تجانسها من داخلها، أي من داخل العمل ذاته. . .

إنها ككل نصوص روائية مسترسلة غير متقطعة، في معناها العام، لولا أن التباين يبقى مؤكداً بين العمل والعمل. . النص والنص. . .

— 6 —

ارتبط الغموض بمجال الشعر، خاصة الحديث منه. . والواقع ان جنس الرواية ذاته تتمظهر فيه هذه الخاصة. . ذلك أن تداخل الواقعي بالمتخيل، وبالتالي الاستناد لما هو رمزي أسطوري، يقود على مستوى الفهم والتأويل، إلى نوع من الغموض، إلى ما ليس واضحاً داخل النص الروائي. . في تجربة «العروي» الروائية ثمة على الدوام شيء غامض، غير واضح، أقول يُتعمد عدَمُ إيضاحه، وإلى نهاية النص. .

(2) استحضر «ماركيز» في «الحب في زمن الكوليرا»، خاصة من حيثُ الإلمام بما يعتبره البعض هامشياً. . .

فعلاقة «ادريس» بـ«مارية» تبقى غامضة في «الغربة»، بل وَتَزداد غموضاً في «اليتيم». . أيضاً الحديثُ عنِ الاستعمار في رواية «الغربة»، خاصة وأن الرواية تنزعُ لِأَنْ لَا تكون تاريخية تسجيلية. . الأمر نفسه نقع عليه في «أوراق» بصدد هوية السارد وَمَنْ يكون. . في حين أن دلالة «الفريق» الرمزية تبقى غير واضحة أيضاً.

الغموض في الرواية إذن، يكتسب مشروعيتَهُ من كون الرواية تؤسس سؤال اختلافها، أو غموضها من طريقة ونمط كتابتها. . إنها تنبني على المغاير، دون النحو منحى الكتابات الروائية التقليدية. . .

يقول «العروي»:

«الشيء الواضح تماماً هو الشيء الجامد. .»[3]. . .

— 7 —

من خلال هذا، يحق القول بأن مفهوم الرواية لدى «العروي» ينبني على الخلخلة، وعلى الهدم. . خلخلة التصور التقليدي المرتبط بالحديث عن الواقع وتسجيله، بالتوجه نحو الإحاطة بالذات وما تختزنه من مشاعر وأحاسيس. . فهُمومُ الذات، تطلعاتها، خيباتها، هو المهيمن على نصوص ما بعد 1967. أما الخلخلة فتتمثل في بناء النص الفني، حيث تداخلُ اللغات والمنظورات، والارتهان للرمزي والأسطوري، مع تكسير الأزمنة، واحتضان الرواية لأكثر من جنس أدبي. . كل هذا يعطي للرواية تصوراً جديداً، ومنطلقاً كذلك، خاصة وأن الرواية تبقى الجنس المفتوح على التحول الدائم، والتغير بين نص وآخر. . إذا ما ألمحنا بأن هذه المكتسبات تتبلور بدءاً من إرث روائي أسهم في تأسيسه

(3) مجلة «الكرمل». العدد: 11. 1984. حوار مع «عبد الله العروي». ص: 171.

مجمـوعـةٌ من الـروائيين العـرب: «محمـد حسين هيكـل»، «تـوفيق الحكيم»، «نجيب محفوظ»، «عبد الرحمن الشرقـاوي». وغير هؤلاء. . إنـه إذن مفهوم يتـأسس على المغايـرة، وليس التكريس، تكـريس كتابـة روائية تقليدية. . وللذكر، فإن تحولات الشكل الروائي، لم تُعضد سوى بتحولاتٍ مُعاقة على مستوى البنية المجتمعية. . يرى «محمد برادة»:

«. . والرواية كنوع تعبيري حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلكها في حواريات تظهر تصارعَ اللغاتِ والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة»[4].

يمكن أن نضيف لما جئنا به، اعتبار النص الروائي لدى «العروي» بمثابة كتابة تخلق من داخلها كتابة نظرية معرفية متنوعـة. . بمعنى آخر، فإن قراءة الرواية تجعلنا نتطلع في الآنِ ذاتِه إلى تصور معرفي نظري عن الـرواية ذاتهـا، أو عن السينمـا، أو التشكيـل. . إنهـا كتـابـةٌ من داخـل كتابة. . كتابة نتعرف داخِلها على تفـاصيل الحـدث الروائي، كمـا على مفـاهيم وطروحـات فكريـة. . والواقـع أن هـذا لا يغيب حس التلقـائيـة والعفوية والاحتمال عن النص الروائي لدى «العروي». . عكسهمـا نرى في روايـات مغربيـة يغلبُ عليهـا النـظر عن الشعـور والأحسـاس. . إن الرواية حياةٌ، ولا يمكنُ لهذه الحياة الخلو من الإنساني والذاتي. .

في ضوء هذا، فإن مفهوم الرواية السالف الذكر هو مفهـوم حداثي بامتياز. .

— 8 —

إنّي أفهمُ الحداثة باعتبارها ليست انقطاعاً وإنما امتدادٌ. . فالسـائد

(4) مجلة «الأداب». عـدد خاص بـالروايـة العربيـة الجديـدة. كلمة «محمـدبـرادة» الافتتاحية. العدد: 2 و3. 1980. ص: 4. . .

كون الحداثة تخلي عن التراث، عن إرثٍ فكري حضاري.. والواقع أنه بقدر ما يتم الارتباط بالمستجدات على المستوى المعرفي، فإنها (أي المستجدات) تستدعي الرؤية التمحيصية للتراث.. وهي الرؤية المؤهلة لفهمه وتوظيفه التوظيفَ المسايرَ لراهن الحداثة.. إني لا أدعو لأسْلَفَةٍ، بقدر ما أدعو الى إبداع مغاير...

في هذا الأفق، يمكن موضعة تجربة «العروي».. إنّها بقدر ما تَجنح لخلقِ شكلها الفني، المنبني على التكسير، تكسير المشهد الواحد، واحتضان أكثر من جنس داخل الجنس الواحد، فإنها لا تُلغي التراث المتمثل فيما يتعلق بالرؤية إلى الخطاب المتعلق بالتاريخ، بالفقه، بالتصوف وبالأسطورة.. هذا الخطاب في مجمله يُستحضر، ينمو، ويستمر كاكتمال لما هو معاصر.. إننا أمام جدلية البعث والتجديد، الاحياء والتطوير، بهدفِ الشموليةِ.. وأعتقد بأن صورة الفقيه كحاضر في الرواية/ الروايات: «شعيب»، «الأب»، «الشيخ العوني»، بما هي شخوص خيالية، تحمل الدلالة عن هذا التراث.. أما «الرافعي» كعالم، كفقيه له وجوده الحياتي الحقيقي، فإنه النموذجُ الحيُّ لمثقفٍ مغمور.. كما أن النبش في التاريخ، وسرد وقائع منه داخل الرواية، هو استدعاء لما يعضد النص ويضيف له/ وإليه..

إنَّ ثقافة شعب، وابداع أمة، ليس الحاضرُ وحدَهُ، وإنما الماضي كذلك.. والكتابة الابداعية بقدر ما تساير فهي لا تدحض ولا تُقصي ما يُغنيها.. وأرى إلى روايات «أمريكا اللاتينية» من هذه الزاوية..

في تصور لـ «جان بودريار» عن الحداثة ورد التالي:

«.. وهذا شيء مهم: يُظهرُ ميدان الانتربولوجيا، أكثر مما يظهر ذلك التاريخ الأوروبي، حقيقة الحداثة، أي كونها ليست أبداً

تغيراً جذرياً أو ثورة، بل إنَّها تدخُل في علاقة ضمنية مع التراث في إطار لعبة ثقافية رفيعة، وفي حوار يترابط فِيهِ العنصران، ضمن عملية تداخل واختلاط وتكيف. . وهكذا تتخلى جدلية القطيعة عن مكانها لدينامية التمازج والتفاعل. . »[5]

— 9 —

أما بعد، فأصل إلى القول، بأن ما أقدمت عليه خطوة، لا أدعي الوفاء فيها لمنهج بذاتِهِ، ولا لتصور نقدي ما، وإنّما كنت بين لحظة وأخرى أستقي ما يلائم طبيعة النص، وما يكادُ يغلبُ عليه. . على أني في هذه القراءة، نحوت منحى النبش فيما ظل غائباً عن الاكتناهِ، وقد يكون ثمة مقصد الروائي. .

إنها خطوة، وللمتخصص الثانية. . إنني لست أكاديمياً. . أنا آخرُ فقط. . .

— 10 —

الانصات للنص عشق له. . .
إنها حياة النص. . ليس موته. . النص هوا الحياة. . .

(5) مجلة «الكرمل» العددان: 36 و37. 1990. الحداثة. جان بودريار. ترجمة: محمد سبيلا. ص: 308. . .

القسم الأول

أبعاد صوفية

دراسة في رواية «الغربة»

مدخل:

قد يثير الوقوف على نص «الغربة» مجدداً أكثر من سؤال. إذ الفارقُ بين مدة صدورها وهذه اللحظة التي نكتب فيها عنها، هو فارق شاسع وكبير. إذا ما أضفنا لهذا كون «العروي» قد أصدر لحد الآن أكثر من نص روائي عمَّقَ به مساره الروائي، دون أن يحيد عن التوجه والمخطط الذي رسمه لذاته، حيث تبدو نصوصه من «الغربة» إلى «أوراق» نصوصاً متكاملة في مقاصدها وأهدافها..

على أن ملامستنا لرواية «الغربة» ليست من قبيل ما تحقق في كتابات نقدية سابقة، ذهبت إلى الرؤية إلى النص من زاوية سياسية/ اجتماعية، وذلك بحكم المنهج الموظف، وهو في الغالب «البنيوية التكوينية»، إلى جانب ما أملته طبيعة المرحلة، كما محتوى النص، وهو المحتوى الجامع لما هو سياسي، اجتماعي، نفسي، أسطوري وصوفي. ولئن كنت أرى بأن الجانب الأخير يظل مهيمناً على رواية «الغربة»، وهو ما دعا إلى هذا التناول أساساً...

لا يفوتني في هذا المدخل، تأكيد الإشارة إلى كون «ادريس الناقوري» في «المصطلح المشترك»، قد ذهب إلى الإشارة بشكل سريع إلى منحى بعيد عما هو اجتماعي سياسي، أقصد بذلك المظهر الأسطوري، وهو ما عمل على تعميقه «لحمداني حميد» في كتابه

التنظير والممارسة/ دراسات في الرواية المغربية»[1].

لملمح الصوفي:

إن الملمح الصوفي في رواية «الغربة» يدل عليه بدءاً عنوان الرواية. على أن الوصول إلى اكتناهه لا يتنسى إلا اعتماداً على رصد الصور التالية:

1 ـ صورة الحب. . .

2 ـ صورة الفقيه، وتحيل على الماضي. . .

3 ـ صورة الذات الدالة على الحاضر. .

1 ـ صورة الحب:

يقتضي رسم صورة للحب الانطلاق من تجسيد العلاقات العاطفية المتحكمة في بنية النص، وهي علاقات تجلو عن ثوابت أساسيّة، كما عن متغيرات، وإن كانت الأهداف والمرامي واحدة. ثمة بين هذه العلاقات نجد:

أ ـ علاقة شعيب بزوجته. . .

ب ـ علاقة ادريس بمارية.

جـ ـ علاقة عمر بمريم.

حـ ـ علاقة لارة بالفتى الاسباني. . .

بيد أن هناك علاقة أكبر تذهب إلى تأطير مختلف هذه العلاقات، خاصة وأنها لا تغيب على امتداد صفحات الرواية جميعها. إنها صلة الولي الصالح «مولاي بو شعيب» بالولية «عائشة البحرية». . وهي تذكر على الدوام بموازاة مع علاقة شعيب وزوجته. فمولاي بو شعيب كما تشير الرواية قدم من مراكش على ظهر سبع طيع، حيث أقام بمدينة «أزمور»

---

(1) «في التنظير والممارسة/ دراسات في الرواية المغربية» لحميداني حميد. منشورات عيون. ص: 37 وإلى 42.

الساحلية. وتذهب الدراسات النقدية التي تناولت الأدب الصوفي، إلى القول بأن أغلب المتصوفة كانوا يسيطرون على الحيوانات وهذه من كراماتهم، فيجعلونها طيعة، ومن جملتها «الأسد».

يرى الدكتور «محمد مفتاح»:

«.. وأهم الحيوانات التي نجدها كثيراً في كتب التصوف المغربية الأسد، فالصوفي يطارده ويضربه بالقضيب ويفتل أذنه «ويحرِّشه» على مناوئيه، ويتبعه في انقياد تام. وكذلك الجن المؤمنة التي تقرأ القرآن، وقد تظهر أحياناً للصوفي على هيئتها المعروفة له وقد تتنكر في هيئة حنش أو غيره»[2].

من ثم فمولاي بو شعيب يناجي عائشة من خلال الربوة وما بينهما الماء، علماً بأن شعيب ذاته قد قدم من مراكش بعد أن كان سجيناً، ثم اشتغل كاتباً في السجن...

إذا عدنا إلى العلاقات السابقة، فإننا نلمح بأن المركزي والثابت فيها قيام الصلة العاطفية، وهي صلة مكتومة انطوائية لا يُفصحُ عنها بشكل أو بآخر من طرف شخص الرجل، بل إننا نذهب إلى اعتبار المرأة تأخذ أحياناً زمام المبادرة بهدف الكشف عن حالاتها العاطفية، لولا أن الطرف الآخر لم يكن ليبادل ذات الاحساس، بحكم عوامل متباينة. وبذلك يبقى المتغير في هذه العلاقات عزلة الرجل، إما إلى محرابِهِ حيثُ القراءةُ، أو إلى مسجده حيثُ العبادةُ والزهدُ أو نحو مقصد غير محدد...

إن تجربة شعيب مع زوجته تجسد ومنذ البدء هذا الانفصام الذي يعتري العلاقة، فالزوجة تحترق رغبة وعاطفة، في المقابل يحتمي

---

(2) «دينامية النص/ تنظير وإنجاز». محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. بيروت والدار البيضاء. ص: 140.

عيب بنقاشاته المتباينة مع «ادريس» العائد من الغربة، يذكي من هذا
'نفصام النقاش الذي يطال علاقة الرجل بالمرأة، كما الوضع السياسي
بلاد.

«خرج من الغرفة وزوجه ما زالت ملقاة على الفراش تعبث
بضفيرتها السوداء دخل إلى القاعة التي يستعملها للمطالعة واتجه
إلى الصندوق الخشبي في الجانب الأيمن. كانت فوقه عدة كتب
مغلفة بورق أبيض فقرأ بصوت مسموع: «الشفاء»، «الاتقان»،
«التشوف».. آه.. لو كنت كامل الاحساس». (ص/ 9).

فالاحساس لا يتجه صوب المرأة العابثة بضفيرتها علامة الرغبة في
حب، وانما نحو غرفة الكتب مع الحلم بامتلاك قوة تهب قدرة وشعور
قراءة والتواصل. فتمثل لحظات المذاكرة واستحضار صورة الشيوخ
لذين تمَّ التتلمذ على أيديهم، إلى جانب الاعتكاف بالمساجد وقضاء
لليل بها حتى، هو ما يعوض حميمة الزوجة.

«ثم غابت عنه صورة زوجه ورأى ذلك الشيخ الذي عاشره مدة في
دكانه على الشاطىء حيث كانت تحلو له مذاكرته من قبل، وحيث
اختفى بسهولة فيـ ـ ـ ـ ـ». (ص/ 59).
«. «ما أشد شحوبك يا شعيب!»
«قضيت الليلة في المسجد».
«فصفق وقال: «لهو الزهد إذن» ثم أردف «وحالها؟»».
(ص/ 62).

في صلة إدريس بمارية نَقفُ على ذات الملمح. ذلك أن مارية
نتهت وادريس إلى الشاطىء.. حيث أقاما لوحدهما. إلا أن هذا
لمكوث لم يَنْجلُ عن مظهر عاطفي خالص، خاصة وأن مارية قد ذهبت
لى تحدي ادريس من خلال تجردها من كامل ملابسها على ضفة

الشـاطىء في حين أن هذا الأخيـر لم يجرؤ طيلة مـدة الإقامـة عن تبيان رغبته وممارستها. وهذا في الواقع سيقـود إلى غربـة ماريـة عن ادريس، أي استقرارها بباريس، حيثُ الألفةُ بالمكان والاحتمـاء بهذا الحنين إلى المطر، وهو حنين دائم.

«مـطر دجنبر الـذي أحبته دائمـاً مـاريـة مـذ وضعتْ قـدميهـا على أسفلت المدينة النيرة» (ص/17).

من ثم فإن ما سيكتفي بـه ادريس أساسـاً، هو عينُـهُ الملاذُ الـذي لجـأ إليه شعيب وإنْ بشكـل أقل في حـدَّتـه، ولم لا مـولاي بـوشعيب. فإدريس سوف يكتفي عن بُعْدٍ بمناجاة مارية، وبالاعتراف بحبه لها، وهو حب مكتوم انطوائي غير جلي ولا واضح بَيِّن.

«أين أنت الآن يا مارية. . أين أنت؟» (ص/36).

«نعم، مارية، إنك صورة من صور الحب. .» (ص/81).

الواقع أن عامل هذا الانفصام تكشف عنـه التقاليـد المتبعة، كمـا التربية التي تمَّ الخضوع إليها. فإدريس يعترف بغياب الأمومة في حياتـه وحضور الأبوة. والأمومة دلالة الحب والعاطفة، ليبقى بذلك إدريس منذ الثانية عشرة شخصاً لم تتح له فـرص الحب، بل إنـه وإلى الآن ما يـزال يجهله.

«هـذه هندسـة حقاً». رغم أن التحليـل الصوفي خـطر بذهنـه تثاءب إدريس: «ما عرفت من الحب شيئاً وأنا ابن الثانية عشرة وما زلت جاهلاً به اليوم ولا شك أني سأموت بدون أن أطلع منه على شيء. .». » (ص/114).

إن وضعية ادريس تماثل حال شعيب، إن لم أقل إنها صورة منها.

«إن للحب صوراً عديدة. مارية إحدى هذه الصور وزوجي صـورة

أخرى. وإذا لم تستجب مارية لإدريس فإني لا محالة عاجز عنِ استرجاع زوجي.». (ص/ 65).

على أن العلاقة فيما بين عمر ومريم، ثم لارة والفتى الإسباني، تضعنا أمام نفس النتائج. وإن كنا لا نعرف بشكل دقيق مسار العلاقتين إلا من خلال مريم ولارة، وقد انتهيتَا معاً إلى الانطواء والوحدة، مع استدعاء لحظات الحب وفضاءاته، فالذكرى وحدها ما يعوض المفقود من حب. وهذا ما يدعونا للقول بأن القصة واحدة، وإن اختلفت التنويعات عليها...

إن صورة الحب تتمظهر لنا من خلال هذه العلاقات، كما أننا نجدها مبثوثة في بعض المفاهيم التي أعطيت للحب، وذلك من خلال «صديق» لإدريس. وهي المفاهيم التي سيتولى شعيب الرد عنها. ففي الصفحة (63) يدرج مفهوم الصديق، أما في الصفحة (65) فيتحقق الرد.

فالمفهوم يؤكد بأن الحب هو الأساس، لولا أنه لا يوجد إلا من خلال القوة المفكرة، وهي قوة تحتاج إلى محرك يحركها، ولن يكون ذلك سوى الأدب. فهو في الأصل خالق الجاذبية نحو المرأة. والملاحظ بأن هذا المفهوم يقيم وسيطاً هو الكتاب كيما تنهض العلاقة فيما بين الرجل والمرأة، أو لكي يَنشأ جانب الإحساس.

في مفهوم ثانٍ يعتبر الحب مخلوقاً ليس أزلياً، فهو يتسم بحضور المحبوب وغيابه، بفقده ووجوده، بقربه وبعده، بحكم أن الغياب هو الاستمرار.. ولعل ما ينطبع به هذا التعريف بعده الصوفي المتجسد في تأكيد الشيء وضده، تأكيد الرؤية وعدمها...

ولقد ذهب الرد إلى انتقاد السابق، معتبراً أنه نَوْعٌ من الإلحاد. فالموجود المفقود هو من أحكام الله، فهو وحده الموجود بالعقل

لا بالحس. أما ادعاء خلق الحب، فبمثابة ادعاء لخلق القرآن، وقد ذكرت كلمة الحب ضمنه. ويتضح بأن الرد يرقى إلى نقاش فلسفي خالص.

على أن الإشكال لا يقف هنا، فإن كان المفهومان قد نسبا لصديق إدريس، فإن هذا الأخير يخرج بتعريف هو التالي:

«الحب امتناع يا شعيب.. وهو وجود الشيء واختفاؤه». (ص/ 99).

«لقد خاطب إدريس دائماً شعيب بصراحة، دون أن يخشى جرح عواطفه.. لماذا لا يقول له الآن فوراً لماذا جاء من وراء البحار؟ إن الحب تشاؤم ونفي وموت واحتراق، سلب وافتقار، على أي وجه وفي أي حال» (ص/ 102).

الواقع أن هذا المفهوم ينحو منحى السياق المدرج من جانب الصديق، لكأني بإدريس يمارس تمويهاً على شعيب، ذلك أن المؤكد داخل هذا التعريف بعده الصوفي، وهو بعد يجعل الحب يكتسب دلالات أُخَرْ، غير ما نعرفه. فأن يتمَّ الإقرار به فذلك اعتراف، أما إلغاء الإقرار فموت وإقصاء. وفي الحالة الأخيرة يعوض الحب بالحلم:

«... - «وهذه ابنة عمومتي.. هذه مارية بجانبي نائمة الآن غائبة عني مشاكسَة لي نافرة مني بعد أن كانت قريبة مني موافقة لي.. اخرس.. كلام عجائز..»». (ص/ 81).

لكن، أكان هذا الحب طبيعياً؟ روحياً؟ أم الٰهياً؟.

إذا انطلقنا من بيت شعري لـ «ابن عربي» جاء فيه:

«وما الوجه إلا واحد غير أنه
إذا أنت عددتَ المرايا تعددا.».

فإنه بمُكْنتنا القول بأن حال شعيب تضارع حال إدريس، وبالتالي عمر، والفتى الإسباني، ولئن كنا لا نعرف في الجوهر أشياء كثيرة عن الأخيرين، وقد نمضي في الاعتقاد معتبرين بأن ما آلت إليه مارية، مريم ولارة هو وضع الطرف الآخر، أي شخص الرجل. فكما ألمحنا فالحادث الثابت هو الانفصام والاحتماء بالانطواء الذاتي. وهذا في العمق يجعلنا ننظر إلى الرواية من زاوية اعتبارها دلالة على حالة واحدة، ولم لا على جانب واحد لا غير. وهو الجانب الذي سيمتد ليطال النصوص الروائية اللاحقة، وإن بشكل وصياغة مخالفة: «اليتيم»، «الفريق» ثم «أوراق». . .

بيد أن نمط الحب الذي تعكسه الرواية، إذا استندنا لتقسيم «محيي الدين ابن عربي» السابق، هو النوع الطبيعي، والمستوى الأول من الروحاني ما دام ينقسم (الروحاني) إلى نمطين. فالطبيعي - حسب ابن عربي - هو ما تعرفه العوام قاطبة، ويستهدف الاتحاد بطرف الأنثى، وأقصى غاياته وأبعاده النكاح. إنه في الجوهر حب تأكيد الذات والاستلذاذ بها[3].

بالإمكان عدم وصول الحب الطبيعي إلى هذه الدرجة، درجة «أنا من أهوى ومن أهوى أنا»، حيثُ يحل المتخيل مكان الواقعي، ويغدو الشوق والحنين، وحده المهيمن، لكأن الاتحاد كائن، ولكن ليس في الواقع وإنما في الخيال. وهذه في الأساس وضعية إدريس الذي لم يصل غاياته، كما شعيب الذي انحرف عنها، وما يقال عنهما يشمل عمر والفتى الإسباني. من ثم يصبح التفكير، النحول والتأمل والسقم من صفات العاشق في غدوه ورواحه. وهذا ما جسده «ابن حزم

---

(3) «الكتابة والتجربة الصوفية» نموذج محيي الدين ابن عربي. منصف عبد الحق. عكاظ. من ص: 377 إلى 380.

الأنـدلسي» في «طـوق الحـمـامـة»[4]، وكـذلـك «الابشـيهـي» في «المستطرف»، حيث اعتبر هذا الأخير الحالة، حالة عفة[5].

المستوى الروحـاني في جانبه الأول، يحمل الـدلالـة على حب المعـرفة والحقيقـة والحكمة، وذلـك بهدف التسـامي وإثـراء المخـزون الفكري المعرفي، وهو ما قد يوصل إلى الحب الإلهي قطعاً[6]. فإدريس وشعيب معاً نلمس فيهما هذا الجانب المتعلق بالنهل من ينابيع المعرفة، والانقـطاع إليها. سـواء داخل غـرف أو في المساجـد. وليست العناوين الملمح إليها سابقـاً: «الشفاء»، «الإتقـان»، «التشوف»، كمـا النقاشـات المتعلقة بالحب والفقه إلا العناصر الدالة على هذا المستوى الروحاني. وهـو مستوى كمـا ألمحنا قـد يرى إلى الإلهي، ولعـل استعارة السـاريـة لمولاي بوشعيب نتيجة لكثرة وقوفه، من خلال فصل من فصـول الروايـة وهو المعنون بـ «السارية»، إضافة إلى كـراماتـه المرويـة عنه (وهـذا من خارج النص) لَمِمَّا يؤكدُ هذه السمة، التي هي المعرفة والحكمة...

2 ـــ صورة الفقيه:

منـذ البدء، يمكن القـول بـأنَّ «الغـربـة» تحتكم إلى بنيـة روائيـة مغلقة. ذلك أنه يبدأ بفصل معنون بـ «الفقيه يترنم» ليختتم بفصـل آخر هـو «الفقيه يـرتل». فصـورة الفقيه تـظل مركـزية داخـل الـروايـة، وعلى امتـدادها. إنهـا تضعنا أمـام طابـع للزهد يجلو عنـه البعـد عن الملذات والشهـوات، وبالتـالي التفرغ بغـاية الاحتمـاء بالمعـرفـة والعلم، لكـأن ما اكتسبَ سابقاً يتطلب إضـافاتٍ تعمقـه وتضيفُ إليه، إن لم أقـل، بأن

---

(4) «طـوق الحمامـة». ابن حزم الأنـدلسي. منشـورات مـوفم. الجـزائـر. ص: 34 و 35.

(5) «المستـطرف» لـ «الأبشيهي». منشـورات دار مكتبـة الحيـاة. بيـروت. لبنـان. ص: 195 و 196.

(6) المرجع السابق «الكتابة والتجربة الصوفية». من ص: 383 إلى 386...

هـاجس البحث عما هـو الأصوبُ والأحق لا يتـأتى إلا بالنهـل المعـرفي المتواصل.

بيد أن الوقوف على صورة الفقيه يفترض منـا ملامستهـا من خلال شعيب الـذي يعكس ذاته، كمـا يبين عما هـو أعلى، أي صورة مـولاي بوشعيب، ثم من خلال إدريس، باعتبار أن هذا الأخير ليس سوى تجلٍ من تجلياته، وأيضاً حسب رموز يتم التلميح إليها داخـل السياق، ومنهـا الفقيه «الرافعي».

فـالفقيه من خـلال الروايـة يبدو منقـطعاً، إن همـه الوحيـد الـذي يكرس جهده له/ وإليه المعرفة، في محاولة لغض الطرف عن مجريـات الخارجي، وحتى ما يتعلق بالداخل.

«فتـح شعيب الكتاب الـذي بين يـديـه وقـرأ «الاعتصـام» ثم قلب الورقة الأولى والثانية وقال في نفسه «الاعتصـام بالصبـر والتوكـل، لا تقل شيئاً، اسمع لها واتركها على حالها.».» (ص/ 9).

«جلس شعيب على المقعد الخشبـي أمام الصنـدوق وأخذ كـراسة أوراق ملوية ومشدودة بخيط من القنب. فتح الكراسـة وبدأ يقـرأ. كانت عدة رسائل، منهـا الموجهـة إليها ومنهـا التي كتبها هـو ولم يبعث بها لعارضٍ طـرأ وكان أكثـرها رسـائل بعث بهـا إدريس من وراء البحار» (ص/ 11).

على أن الانقطاع كان يتم عن المكان المتواجـد فيه، وذلـك بحثاً عن مكـان آخـر، وهــو في الأغلب المسجـد، ففيــه يتم قضـاء الليــل والاعتكاف المتواصل، كل هذا هرباً من المرأة، أو مما يمكن له أن يقود إلى الشهوة والخروج عن الطريق، وتنعكس ملامح هذا الاعتكـاف على جسد الزاهد.

«أفاق شعيب عند الأذان ووجد نفسـه في المسجد قـد قضى الليلة

بكاملها.» (ص/ 59).

«. «ما أشد شحوبك يا شعيب»!.

«قضيت الليلة في المسجد».

فصفق وقال: «لهو الزهد إذن» ثم أردف «وحالها؟».»
(ص/ 62).

وقد كان الزاهد يضطر في بعض الحالات إلى ما يخالف تعاليم الإسلام. وذلك في حالة استشعار الرغبة وتوقدها، وهو ما يدفعه إلى إفشائها في تلميذ من تلاميذه. لكأني بهم يطلبون العلم والمعرفة، وفي الآن ذاته يتحقق الركون إليهم عوض إقامة العلاقة الحقة مع المرأة. فعلى الدوام هنالك هذا الخوف منها. يحدث هذا حالة الخلوة والانفراد المطلق.

«كان هذا الرفيق وحيداً في داره. لا زوجة له ولا خدم. لبث مدة طويلة لا يرى إلا بعين واحدة ثم استرجع بصره لكنه لم يسترجع حياته العادية. بل بقي في بيته المتواضع يقوم بأشغاله بنفسه. حياته كلها بين الكتاب والدار، وإذا استشعر حاجة ماسة استعان بتلميذ من تلاميذه...» (ص/ 44).

صورة الفقيه من خلال الرواية، تذهب إلى تجسيد علاقة التواصل المعرفي، وهي علاقة تربط فيما بين الشيخ، مالك زمام المعرفة، وصاحبها والمنقطع لها، وبين شخص المريد التواق إلى تأكيد وجوده من خلال الشيخ وعبر الحقل المعرفي. وفي ذلك تلعب الزاوية إلى جانب المسجد وظيفة الإمداد بالفكر والمعرفة. وهو ما قد يؤهل المريد ليصبح فيما بعد شيخاً بدوره.

«كل منا مريد وكل منا شيخ، ولا بد من شيخ لمريد» (ص/ 10).

«تذكر شعيب أيام جلساته في جامع اليوسفية. استقام في جلسته على اللحاف» (ص/ 64).

إن ما تنم عنه هذه العزلة المعرفية، والتي يمكن اختصارها في قولة «الجنيد»:

«أشرف المجالس، وأعلاها الجلوس مع الفكرة في ميدان التوحيد»[7].

الرفض. وهو بالطبع رفض ذاتي للسائد على المستوى الاجتماعي. حيث تصبح المؤسساتُ بمثابة عوائق، وكذلك القوانين الدينية. ذلك أن ما ينطلق منه الصوفي في عزلته موقفه من الموجود والكائن، ما دام ليس هناك وسيط فيما بين الله وخلقه. فالأعرافُ والمؤسساتُ المرفوضة تدفع بالصوفي إلى الهيام والترحال والسياحة، حيث إن فيها تتحقق الذاتُ وتحتمي بوجودها وتفردها.

يقول الأستاذ «بنسالم حميش»:

«إن المهمة الأساسية التي استهدفها التصوف منذ المحاسبي والقصاص هي إذن أن يكون كله تذكيراً دائماً بالنداء الأول، وأن يجعل الله حاضراً، حكماً بين الناس وشاهداً عليهم. فلا وسائط في الإسلام بين الله وخلقه ولا هرمية ولا احتكار في الدين والشريعة»[8].

فهذه العزلة، أدت بالصوفي إلى البعد عن المرأة، وهو ما أشير إليه سابقاً، حيث إنها لم تعد موضوعاً في ذاتها، بقدر ما هي تأمل وحلم لا غير. وهو ما ألمحنا له سابقاً بالعفة...

(7) استفدنا كثيراً من بحث الأستاذ «بنسالم حميش»: «التصوف بين التجربة واستمرار الجمال». مجلة الوحدة. العدد 24. سبتمبر 1986. عدد خاص بالجماليات والجماليات العربية. ص: 147.

(8) نفسه. ص: 148. وللذكر فالبحث يمتد من ص: 145 إلى 158.

3 ـ صورة الذّات:

أسلفنا بأن ادريس ليس سوى تجلٍّ من تجليات شعيب، إن لم نَقُلْ بأنه امتداد له. من ثم، فبحث صورة الذات، يرتبط بشخص ادريس، وذلك بهدف اعطاء صورة عنه، وبالتالي عن الحاضر، علماً بأنه حاضر قد ضمَّ إليه الماضي واحتواه.. لذا، فما يخالفُ إدريسُ شعيبَ فِيهِ، هو بالذات هجرته خارج الوطن، بمعنى آخر اغترابه وغربته، بحثاً عن العلم والمعرفة. وهو ما يضعنا مباشرة أمام صورة عن شساعة المعرفة، وازدواجية الثقافة على السواء.

وإدريس منذ البدء عاش طفولة انعزالية، وهي الطفولة التي أثر عليها/ وفيها الفَقْدُ. ويتصلُ هذا الأخير بضياع الأم. حيث تمتِ الاستعاضةُ عنه بتمثل لحظات مشرقة مع الأب. وبالطبع هي لحظاتُ الاغتراف المعرفي داخل الزاوية، لكأن الفقد لم يعط السلبي، بل أنتج ما هو الايجابي، وهو الفقدُ الذي سيحل البصر محلَّهُ، بحكم أن الدلالة المفْصح عنها من جانب البحر هي دلالة التعلقِ بالأم.

«لم يغير ادريس هيئته: «كنت في بلدة صغيرة على شاطىء البحر، في الزواية مع أبي.» (ص/ 77).

«بل عرفت ما هو أرق من حنان الأمهات.. حنان الآباء في العزلة» (ص/ 78).

إن التحول عن الداخل نحو الخارج، سيعمِّقُ من هذه العزلة، ولئن كان الهدفُ المرسومُ في حياة ادريس، مضاعفة الجانب المعرفي.. لكأن الاحساس الموجود والراهن يشي بعدم الاكتفاء. وهذا يدفعنا لمعايشة أجواء غربةٍ ثانية، بعد الأولى، وهي الغربة التي يتولد الحنين إليها بين آنٍ وآنٍ. علماً بأن الغربة الأولى قد تحققت في المنشأ والأصل. لذا، فإن استبدال المنشأ بالخارج، والخارج بالمنشأ وهكذا،

عملية تجلو عن عدمِ الرضى بالموجود والسائد، فتغدو السياحة والتهيامُ ونشدانُ المعرفة أقصى درجات متعة الذات وسكناها. . .

«ما سمي ادريس إلا لكثرة ما كان يدرس الصحائف» (ص/ 90).
«هذا العلم يا أبت. . لا قيمة له اليوم. . فالأحسن إذن التمادي في الطريق. . ثم لستُ ممن يلهث وراء المال. .» (ص/ 92).

كان بالإمكان تعويض أو تحقيق هذه الاحساسات بالخلود إلى الجانب العاطفي. إلا أن مارية لم تذهب إلى التأثير في حياة إدريس بشكل حاد. . بمعنى آخر، لم يحدثْ داخل هذه العلاقة ما يمكن أن يخول التكامل والانسجام. فإدريس راغب ممتنع، تواق محبط، يرى إلى المرأة ثم سرعان ما يحجب نظره(*). والواقع أن هذا في جوهره وليد الفقد الذي مُنيتْ به شخصيةُ ادريس، والمتمثل في ضياع الأم. خاصة وأن هذه الأخيرة تستمر في امرأة أخرى (الزوجة)، بما هو مغاير ومخالف. وبغياب الأم ظل خيط العلاقة مفتقد بالطرف شريك الحياة. وهذا ما قاد إلى هجرة مارية عن إدريس نشداناً لغربة مرفوضة، وما دعا ادريس إلى التوغل في حالاته الذاتية الانطوائية، مع الركون إلى الحلم، عن رغبة وشبه اقتناعٍ.

. . . وهنالك على البحر يقول إدريس في نفسه:

(*) نستحضر في هذا المقام بيت الحلاج»:

فما لي بعدُ بعدَ بعدك بعدما
تيقنتُ أن القربَ والبعدَ واحدُ

ونشير بالمناسبة إلى دراسة قيمة بـ «مواقف» العدد: 67. للأستاذ «سامي علي»: «شعرية التصوف: فن الشعر عند الحلاج».

«أين أنتِ الآنَ يا مارية. . أين أنتِ؟

كـل منا راجـع إلى مسقط الـوجـدان. . كـل منـا يبحث عن منهله. .». .» (ص/ 36).

«قال وكأس الشاي الدافىء بين يـديه: «يجب أن أذهب. . لا بـد أن نهاجر. .» (ص/ 113).

إن الذات، وفي ضوء ما جئنا به، تتنازعها عوامل خارجيـة ونفسية داخلية. . فاليأس من الحاضر، وهو بالذات حـاضر لم يتغيـر فيه شيءٌ، إنه نفسه، إن لم يكن الماضي ما يزالُ يبسطُ ظلالـه وهيمنته. . ممـا نتج عنه الشعور بالضياع والتيه وانفصام العلاقات. . مثل هذه العـوامل تجـر إلى الإنسيـاق للرفض، وبيان الـلا جدوى وبـالتـالي الإخـلاص لسكنى اللغة والمعرفة.

دلالات الغربة والاغتراب:

إذا سلمنا بالمقولة التي تـرى بأن لا سرد دون شخصيات[9]، فـإنه بالإمكان اعتبار رواية «الغربة» من النصوص التي تتفاعل فيها شخصيـات متعددة، قد تحيل أساسـاً على الواحـد، بالـرغم من تعدده. ذلـك أن ما تنتهي إليـه هذه الشخصيـاتُ كنتيجـة الانفصـام والانـطواء الـذاتي. إنـه الوضع الأساس الثابت الذي ارتكزت وانبنت عليـه الروايـة ككل. أقـول إنه حال الغربة المؤطر لدلالة النص وملفوظه.

(9) «آفاق»: العدد 8 و 9. الخاص بالسرديات. 1988. ص: 19.

الشخصيات		
الطرف الأول	الطرف الثاني	النتيجة
مولاي بو شعيب	عائشة البحرية	بعدٌ وانفصامٌ
شُعيب	زوجته	بعد وانفصام
ادريس	مارية	بعد وانفصام
الفتى الاسباني	لارة	بعد وانفصام
عمر	مريم	بعد وانفصام

إن الحالات الخمس متشابهة، ولو أنّا لم نتمكن مثلا من معرفةِ متتاليات الحالتين الأخيرتين ضمن الجدول السالف. من ثم فملفوظ الرواية يقر حالة صوفية. وهي حالة نستشفها من جمالية النص، حيث التغييب والالتباس وعدم الوضوح. وهي خصائص التجرية الصوفية على مستوى التعبير اللغوي، ويمكن أن نمثل بـ «النفري» و «الحلاج»، في تجربة الكتابة الابداعية الصوفية[10].

على أن موضوع الغربة يكتسي أهمية بالغة في الكتابات الصوفية بصفة عامة.. وسوف نذهب إلى تلمسه فيما كتبه «أبو حيان التوحيدي» في «الاشارات الإلهية» و «محيي الدين بن عربي»، اعتماداً على ما توصل إليه الباحث «منصف عبد الحق» في مؤلفه القيم عن الكتابة والتجربة الصوفية لدى «محيي الدين بن عربي»..

قد يكون تلمسنا لموضوع الغربة عاماً، في الآن الذي قد يحدث أن يكون البعد الصوفي في رواية «الغربة» أشد خصوصية لعامل الفضاء

(10) يمكن الاستفادة من مقال الأستاذ «إبراهيم أبو شوار»: «الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة». مجلة «الوحدة». العدد: 21 .1986.

والمنطقة التي تدور فيها أحداث الرواية، وهي منطقة غنية بالأولياء، ونقصد «أزمور» وقد ذُكر في النص من أوليائها «مولاي بو شعيب»، «عائشة البحرية» و«سيدي غانم»، كما أشير إلى عالم من علمائها، هو الفقيه «الرافعي». إلا أنه وبالرغم من الطابع الخاص، فإن النص الغائب في تجارب الكثرة من العلماء والفقهاء، يظل تجربة رواد التصوف الذين نقرأ لهم، علماً بأن رواية «الغربة» لا تجسد بالإشارة تجربة ما. إنها نص يُخْفِي أكثر مما مِمَّا يظهر.. لذا، فما سنصل إليه في عموميته، هو ذاته الخاص..

1 ـ أبو حيان التوحيدي:

يذهب «أبو حيان التوحيدي في «الإشارات الإلهية»، إلى كون الغريب هو مَنِ اغتربَ داخل وطنه الأم، حيث إنه يعيش دون كبير حظ سواء على مستوى العاطفة، أو الاستقرار. وبذلك، فهو يضيق بالأوطان، كما يرفض الاستقرار والاستيطان بها. يقول:

«.. فأين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظُّه ونصيبه من حبيبه وسكنه..»[11].

«.. وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان..»[12].

فاستشعار الفقد، القلق ثم غياب الحق، هو ما يدعو إلى الغربة أساساً. حيث إن الغريب ينشدُ ما يمكن أن يسمو بشخصه، بذاته، في الآن الذي يرى فيه إلى الأشياء المحيطة به، وكأنها تقيم معه صلة روحية وحسب، أما الرابطة الحقيقية فمفقودة لعامل أن ما تأتي بهِ/ عليهِ

---

(11) «أبو حيان التوحيدي» في «الإشارات الإلهية». تحقيق «عبد الرحمن بدوي». الكويت. ص 113.

(12) نفسه. ص: ٣١١.

العامةُ ليس هو المطلوب ولا الحق.

«وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب. وأنا أقول: بـل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغـافل عنـه الرقيب، بـل الغريب من حاباه الشريب، بل الغريب من نودي من قـريب، بل الغـريب من هـو في غربتـه غريب، بـل الغـريب من ليس لـه نسيب، بـل الغريب من ليس له من الحق نصيب»[13].

الغريب في ضوء هذا لا يغترب دون مبـرر، وإنما نجـد بـأن هناك شيئاً سامياً يتحقق تعقبه، إنَّهُ الحق. وفي طلبه يسـوح المغترب الأمصـار المختلفـة بحثاً عن العلم الأمثـل. وبما أن العـامة تتـواضع على مـا هـو المألوف والمعتاد، فإن غربة الغـريب تتعمق، مادام مـا يأتي على تـأكيد كـونه الحق يتم رفضـه وهجره إن الـوسط المحيط يذكي من نـار غـربتـه ويؤججها.

«يـا هذا الغـريب من إذا ذكر الحق هجـر، وإذا ما دعـا إلى الحق زجر»[11].

«الغـــريب من إذا قـال لم يسمعــوا قـولــه، وإذا رأوه لم يـدوروا حوله»[15].

نلخص ما جئنا عليه بخصوص «أبـي حيان» في التالي:

1 ــ إن أقصى درجات الغربة، هي الغربة داخل الوطن...
2 ــ الغريب شخص مرفوض مهجور...
3 ــ لا استقرار للغريب مادام همه البحثُ عن الحقِّ...

---

(13) نفسه. ص: 115.
(14) نفسه. ص: 115.
(15) نفسه. ص: 115.

2 ـ محيي الدين بن عربي:

الحديث عن الغربة، معناه حضور السياحة والتحول من مكان لمكان لعامل وباعث ما. وقد وَسَّعَ «ابن عربي»، من هذا المفهوم، حيثُ لم يعدْ يتحدد بجغرافية المكان، و«إنما أضفى عليه بعداً كونياً»[16]. والواقع أن منطلقات «أبي حيان» التي يجوز اختصارها في «السفر، الوطن والحق» هي ذاتها التي يُؤسس «ابن عربي» عليها تصوره للغربة. . .

يقسم «ابن عربي» الغربة إلى اغتراب السائح، حيث البعد عن الوطن بمفهومه الجغرافي، بهدف السياحة والعزلة عن الحياة، وبالتالي التوبة والتخلق بأخلاق إلـهية. وهو ما يطابق قوله «الجنيد»:

«التصوف مبني على ثمان خصال: السخاء والرضا والصبر والاشارة والغربة ولبس الصوف والسياحة والفقر»[17].

أما اغتراب العارف، فيرى إليه «ابن عربي» بقوله:

«. . أما غربة العارفين عن أوطانهم فهي مفارقتهم لامكانهم، فإن الممكن وطنه الإمكان، فيكشف له أنه الحق، والحق ليس وطنه الإمكان، فيفارق الممكن وطن إمكانه لهذا الشهود. .»[18].

غربة العارف واغترابه، الهدف منه الإبقاء على الصفات الأزلية القديمة المقربة من الوجود الإلهي، ولن يتأتى ذلك إلا بإفناء الصفات الوجودية. فالصوفي يستشعر فجيعة انفصام الذات عن جذورها الأزلية، من ثم يخوض في التقرب بالحب والعشق الإلهي[19]. وبذلك فرحلة

---

(16) «الكتابة والتجربة الصوفية». مرجع سابق. ص: 350.

(17) عن نفس الكتاب. ص: 353.

(18) نفسه. ص: 356.

(19) نفسه. ص: 363.

العارف هي رحلة المطلق، الكمال، بغية تجاوز انحرافات الواقع وتشوهاته.

إن مقصد الصوفي الأساس، البحث عن الحق ونشدانه، وليس يمكن ذلك إلا برفض المؤسسات والسلطات وتجاوز الصراع. من ثم فَحَال الاحساس بالضيق تحضر فكرةُ السياحة والغربة. ونورد في هذا المقام «موقف السياحة» لـ «النفري»:

«. . وأوقفني في السياحة وقال لي:

ضاق العلم: العلم ضيق. ضاقت المعرفة: المعرفة ضيق. ضاق الأدب: الأدب ضيق. ضاق الكون: الكون ضيق.

وقال لي: إذا رأيتني، لم يسعك شيء، لأنك تطلب منه ما يقرك فيه، فلا تجده فيه، فيضيق بك.

وقال لي: في الرؤية ضيق تعرفه، ولا تعبره. فإذا جاءك، فَسِحْ: إنما جاءك لذلك»[20]: . . .

يمكن القول بأن مسيرة الإنسان الحياتية في عمومها هي مسيرة اغتراب. إذا ما ألمحنا إلى كونه يعيش مغترباً من وطن إلى وطن، حتى يصل إلى الأصل. من ثم، فغربته الأولى تمت عن وطن القضبة، الذي أعطيت فيه الربوبية لله عن الإنسان. أما الثانية فعن الرحم، حيث الولادة وَتَتِمُّ الاستعاضَةُ عنِ الدنيا بالسفر والسياحة، وهي الغربة الثالثة. في حين أن الغربة عن الوطن/ البرزخ بالبعث حيث الأصلُ غربة رابعة[21].

ننتهي مما جئنا به بخصوص «محيي الدين بن عربي» إلى التالي:

1 ـ قد تكون الغربة أخلاقية مفادها التوبة.

---

(20) «نصوص صوفية غير منشورة». وضمنه كتاب «موقف المواقف» للنفري. حقَّقَ النصوص وقدم لها بولس نويا اليسوعي. دار المشرق/ لبنان. ص: 227.

(21) «الكتابة والتجربة الصوفية» ص: 359.

2 ـ قد نفيدُ من الغربة معنى الحنين والحب إلى الأزل والذات الإلهية.
3 ـ نشدانُ الحق الذي لا تعرفه مجتمعات الصراع والمؤسسات.
4 ـ حياة الإنسان في عمومها غربة واغتراب.

يتبينُ من خلال صورة الغريب سواء لدى «أبي حيان» أو «محيي الدين بن عربي» أنه شخص رافض، قلق، وليس رفضه وقلقه إلا نتيجة توْقٍ إلى حقٍّ لم يؤكد بعد، وهو ما يسوق إلى الغربة والسياحة. ومادام الغريب مرفوضاً، منعزلاً، فإنَّ اللغة مؤنسُ تلك الوحدة، وعبرها/ ومن خلالها، تتبلور المناجاةُ والحنين إلى الذاتِ الإلهية.

إن موضوعة الغربة من خلال الرواية، لا تخرج عما أسلفناه. ذلك أن الانقطاع والإنطواء الذاتي كان يتولد عنهما الهروب إلى الطبيعة، كما إلى المعرفة. وقد تمثلت الطبيعة في البحر، وهو ما سنعود إليه في ختام هذه الدراسة، بحكم أن فساحة الطبيعة تبدد من القلق والضيق المستشعر به من جانب المغترب أما المعرفة، فكان يتحقق الاحتماء بها، وباستمرار، علماً بأنها لعبت دور تعويض الجانب العاطفي الذي كان يتم التخلي عنه لكأن لا حب، إلا حب المعرفة. من ثم، فالزاوية، المسجد والطبيعة (البحر)، فضاءات تجلو عن التأمل والامتياح، وهما معاً سيقودان إلى احقاق الحق الغائب، مادام الواقع الموجود يشكل قفصاً، ضيقاً، وباعتبار أن ما تعورف عليه ما يزال سائداً وقائماً دونما تفكير في تجاوزه. فاللّوذُ إلى العلم هو في الجوهر درجة من درجات التقرب إلى الله. إنها رغبة الوصول إلى إدراك ما هو الأصل والحقيقة، في عالم ذاهب إلى الزوال والفناء..

لقد كانت الهجرة سواء نحو الداخل، أو من الداخل إلى الداخل، من الخارج نحو الداخل، وأيضاً من الداخل نحو الخارج، تتم بدءاً عن قلقٍ وضيقٍ، وبالطبع فإن بديل هذا القلق والضيق هو السياحة والفسحة. لذا، فالغربةُ من خلال رواية «الغربة» تبدأ من السياحة كهدف

أول، نحو المعرفة كهم أساس. وللتو نلاحظُ بأن فضاء الاجتماع والتآلف كان يبيح ويتيح هذه الإمكانية، خاصة وأن السَّلَفَ الأَسْبَقَ قد ذهب إلى تَعبيد الطريق المعرفي، حيث إن واجب العَقِبِ نَحْوُ ذَات المنحَىٰ، وهو ما كان على حد ما جاء به منطقُ الرواية...

إن ما ذهب إلى تأسيسه واقع الغربة والاغتراب، هَمُّ الذَّاتِ في نشدانها الحَقَّ وبحثها عن ترسيخه، وما دام مَا ينزعُ المغترب الزاهد المتصوف تأكِيدَهُ شبه مرفوض جميعاً، فإننا لن نترصد أحوال الجماعة في قضاياها وتناقضاتها، وإنما نظلُّ أسرى ذاتٍ أو ذواتٍ في مستوياتِ عزوفها وانطوائها.

رمز البحر:

في رواية «الغربة» يحضر البحر بشكل لافت. أقول يحضر الماء كمطر، نهر وبحر. والواقع أن هذا يعود لفضاءات المنطقة وطبيعتها أيضاً. فما يسم حضور البحر طابع الحنين وضمن الرواية يتم التركيزُ عن صلة ادريس وشعيب ثم مارية بالبحر. وتجلو الروايةُ عن كون علاقة ادريس بالبحر علاقة قديمة، تنِمُّ عن ارتباط وممارسة، وبالطبع عبر هذا الارتباط تُستحضر أماكنُ أخرى كان ادريس قد تعرف إلى شواطئها.

لذا، فرمز البحر يعمق من تجربة الغربة ويضفي عليها مستويات أخرى هي قمينةٌ بها، فالبحر هو فضاء من الشساعة والرحابة التي تذكر بالعود إلى الأصل، إلى المرحلة البدائية. فعشقُ الأصل هو عشقُ الالهي. حيث إن الغوص في مياه البحر، وبالتالي الغرق فيها حركةُ عشقٍ صوفيٍّ إلى الخلود، إذا ما ألمحنا بأن عمق البحر يهبُ السكون الذي يتحولُ إلى فناء. فحركة الماء في رجَّاته وتوتراته تعكس صورة القلق الذي ينتابُ شخص الصوفي، إلا أن الوصول إلى العمق، إلى الهدوء والسكون، هو الفناء والحلول في الذات الإلهية، وذلك ما ينشده

المتصوف من البحر، وهو ما يخالفُ العلاقة بالصحراء مثلا[22]. وإن كانت لغة التجربة الصوفية تجسدُ الغامض في أعمقِ مظاهره وتجلياته، فإن الحنين إلى عمق البحر، بمثابة شوقٍ إلى الغامض والمجهول.

يقول «منصف عبد الحق»:

«إن البحر هو الملاذُ الأخيرُ الذي تتجذر فيه تجربة الحب والاغتراب الصوفيين، لأن فضاء البحر متوتر يمكن اختراقه بغوص أعماقه»[23].

فالعلاقة بالبحر على الدوام يتولد عنها الحلم، وهذا الأخير يشد المرء إلى ما لا يعرفه، حيث إن رغبته الأكيدة تظل التعلق بالمجهول والوصول إلى ما لا يدرك.

قال شعيب: «عندما تتعلم العوم وتقطع النهر ثلاث مراتٍ والثيابُ ملفوفة على رأسك، أولا باستراحة بعد كل قطعة ثم بلا استراحة، عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف» (ص/ 95).

إن البحر في هذه الحالة يزاوج بين الواقعي والمتخيل..

يمكن أن نتنهي مما جئنا به إلى كون البحر، بما هو جزء من الطبيعة، يحيل على المفتقد، ونقصد بذلك الأم. فالحنين إليه يجسد عمق الحنين إلى الأم التي لغيابها أثره على ادريس، وقد تمثل ذلك في صلاتِهِ العاطفية المختلفة، والتي كانت تؤول إلى اخفاقاتٍ متتالية لهذا، فالبحر في النص بمثابة حضور للأم الغائبة[24].

وفي ذات السياق، يتم التّلميحُ لغياب الجنس، حيث يتحققُ

---

(22) نفسه. الصفحات: 399 ,401 و 405.

(23) نفسه. الصفحة: 407.

(24) «L'Eau et Les Reves». Gaston Bachelor d. Jose corti. P: 156.

اعتبار السمكة رمزاً للجنس. إنها كالأم في اخصابها وعلاقاتها التناسلية (انظر الصفحة 100 من الرواية). وللذكر فإن صلة السمك بالماء دلالة على الانبعاث والتجدد. وقد ذهب الساميون إلى تسمية السمكة بأدونيس، كما لقب السومريون تموز بسيد الشبكة لذات العامل. واعتبر أيضاً رمز السمكة يتصل بالالهة عشتروت[25].

أما لدى المسيحيين، فإن المؤمن سمكة، ولذلك يحق اصطيادُهُ وقد أُقِيمَ الاحتفالُ بعيد قيامةِ المسيح من طرف الرهبان الأوائل للكنيسة على ظهر سمكة كبيرة[26].

من ثم، تمزج الروايةُ فيما بين البعد الصوفي والأسطوري، وهو مزج يخدم دلالة النص ومقصده.

خلاصة

إن أية قراءة لأي نص، يحسنُ الايغيب عنها البعد الصوفي والأسطوري، ولو نزعت في ذلك مَنْزَعَ الدراسة الشكلية الخالصة، أو الايديولوجية الصرف، ذلك أن ملامسةً من هذا القبيل تضيفُ إلى ما نحن بصدده، دون الاخلال به، أو الخروج عنه كمنهج وكطريقة، وبالتالي كتصور. . / .

(25) «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث». ريتا عوض. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ص: 43 و 44.

(26) نفسه ص: 47.

القسم الثاني

الأسطوري الرمزي في نص «اليتيم»

تعتبر «اليتيم» الجزء الثاني من مشروع العروي الروائي. حين نعتبرها كذلك، فلعامل أساس كون بعض الشخصيات التي وجدت ذاتها ومسارها في «الغربة» تعود مجدداً إلى مسرح الأحداث في «اليتيم». وهو عَوْدٌ لا يشكل قطيعة بقدر ما يمثل استمراراً في الرؤية والتصور، وبالطبع هو الاستمرار المؤكد حتى ظهور «أوراق» وقد يمتد، وبالطبع بشكل مغاير متباين عنِ السابق.

إن «إدريس» و «مارية» يعودان للظهور في «اليتيم»، كما شخصية الأب.. هذا إذا لم نعتبر «جليل» و «حمدون» بدورهما امتداداً لعينة الشخصيات التي تعرفنا إليها/ وعليها في «الغربة».. غير أن بنية «اليتيم» الروائية تضعنا منذ البدء أمام سمة هي العزلة والانطواء، وذلك على عكس «الغربة» التي تحكمت في بنائها ثنائية: رجل وامرأة.. إلا أن هذه العزلة تتميز بشيئين:

أ ـ كونها نتيجة نهائية عن رابطة ثنائية...

ب ـ تمس في العمق المثقف الذي استفاد بأساليب النصب والاحتيال، كما من اختار وضعه وقَنِعَ لحالِهِ، وهو وضْعُ «إدريس/اليتيم» في مقابل «جليل» و «حمدون»...

الواقع أن هذا الرأي في بناء النص، لا يفلت من إدراكنا كون

«العروي» قد أخضع النص لتقسيم فصلي فضائي مغلق، وهو ما يعزز تجربة العزلة والانطواء.. فالرواية تبدأ بـ «البيضاء» وتنتهي بها.. وما بينهما نجد «الصديقية» و «مراكش»، وهو ذات الانغلاق الملمح إليه في الدراسة السالفة عن «الغربة».. من ثم فالبناء الفضائي يضعنا أمام «رحلة عبر الذاكرة والباطن» كما جاء بذلك «محمد برادة»[1].. تستحضِرُ الذاكرةُ أماكن متباينة في نوع من المقارنة التي لا تدل إلا على الموت، كما تستدعي مرحلة الطفولة بتفاصيلها وأبعادها.. أما رحلة الباطن فإثارة لجوانب الإحساسات الذاتية، كما التأملاتِ، على أن ما يهيمن في رحلة الذاكرة والباطن بعدُ التجسيد الخيالي الذي ينزِعُ إلى توظيفِ الميثولوجي، وذلك من خلال رموز معينة سنأتي على تناولها...

بيد أن تمثل الأسطوري هو نوع من التعبير الذي يُكسب الواقعيَ أبعاداً تخييلية لا تقلل في جوهرها من قيمته، إنْ لم نَقلْ بأنها تعمِّقُ مما هو واقعي.. والروائي قد يشير في نصه إلى أسطورة بذاتها، كما أنه قد لا يفعل.. إذ وفي حالة الإشارة يكون المرجع مضبوطاً وليس أمام الباحث إلا الوصول إلى قراءةٍ مقارِنةٍ بين مؤدى الأسطورة الحقيقي والمعروف، وبين التوجه الذي قصد إليه الروائي.. أي بين الماضي، ماضي الأسطورة، والحاضر، حاضر النص.. ونشيرُ هنا إلى «رامة والتنين»، كما إلى «قالت ضحى»، حيث يتحقق تجسيد الجانب الاستعاري الأسطوري. أما في حالة تغييب الإشارة، فإن باب التأويل ينفتح بهدف الوقوف على أكثر من نص أسطوري، علماً بأن بعض الأساطير، إن لم يكنْ أغلبُها، يتوافق على ذاتِ الدلالة، مع تغير في الصياغة وطريقة البناء.. وهذا في حقيقته لا يُغيِّبُ عن ذاكرتنا كون كل

---

(1) مجلة «فصول». العدد الخاص بـ «الأدب والفنون» بحث «محمد برادة»: أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم» المجلد الخامس. العدد الثاني يناير، فبراير. مارس: 1985. ص: 174.

نص يحتملُ بعداً أساطيرياً ويحملُه، ما دامت الأسطورة موجودة ودائمة في حياتنا، ولعل الديمومة والاستمرار من أبرز خصائصها[2].

لكن السؤال الذي يطرح ذَاتَـهُ: متى نقفُ على الأسطوري في النص الروائي؟

الدخول في عالم الرواية، هو ولوج لعالم خيالي.. هذا العالم يؤسس لآخر كائن وموجود.. إنه لا ينقله كما هو، لا يقوله، وإنما يذهبُ إلى تأكيد الذاتي والإبداعي بما هو خيالي بقصد الإحاطة بالواقعي.. من ثم يؤسس النصُّ واقِعَهُ/ واقعيتَهُ.. إلا أن هذه الواقعية تشـوَّهُ ويتم الانحرافُ عنها لما يتعلقُ الأمر باستحضار الأسطورة.. يقول: «رولان بارت» في «الأسطورة اليوم»:

«فالأسطورة لا تخفي شيئاً، كما أنها لا تعلن عن أي شيء: وإنما تشوه.. ليْستِ الأسطورةُ كذباً ولا اعترافاً: إنما هي انحراف»[3].

فالأسطورة انحراف عن واقعية النص الإبداعية.. إنّها نقلةٌ تعتمدُ رموزاً بغاية إيصالِ المستهدفِ قوله وإبلاغه.. من ثم فهي تعزز الواقعي دون أن تمسه ولا حتى تغير من موقعه في النص[4].

في ضوء ما جئنا به، سنعمد إلى استكناه التجليات الأسطورية في «اليتيم»، وُفْقَ رموز تكررت داخلِ الرواية بنفس الدلالة، كما ذات التركيب، علماً بأن «اليتيم» لا تحيلُ على أسطورة بذاتها، وهو ما يترك المجال فسيحاً أمام تأويلاتنا.

---

(2) «بيت الحكمة» ملف «كلود ليڤي شتراوس». العدد 4. ص: 66.

(3) «بيت الحكمة» ملف «رولان بارث». العدد 7. ص: 70.

(4) «الرواية المغربية: في التنظير والممارسة». لحميداني حميد. مبحث «الأسطورة والواقع في الرواية المغربية» منشورات «عيون» الدار البيضاء. من ص: 19 إلى 55.

من بين هذه الرموز نجد:

1 ــ المرأة.

2 ــ الليل.

3 ــ الطائر...

وسنرصدها بشكل تتابعي...

1 ــ رمز المرأة بين الواقعي والأسطوري:

إذا انطلقنا من افتراض مؤداه كون الرِّواية صورة أمينة عن الحياة. وذلك من خلال رؤية خاصة، يتحكم فيها المقروء والمشاهَد أساساً.. فبالإمكان القول بأن حضور المرأة في هذه الحياة يعتبر منطلقاً لا يتم التواجد في غيابه. من ثم، فعنصر المرأة يتمم حياة الرجل، وبالتالي فهي الأصل والجوهر الحياتي...

في سياق هذا الاعتبار، فإن العالم الروائي المؤسس من جانب «العروي» لم يخل من عنصر المرأة كفاعلةٍ في الحياة، كواقع، وبالتالي كرمز يَستحضرُ مرموزاً معيناً ما.. إن «مارية» في «الغربة» لم تخرج عن إطار هذه الدلالة.. فحضورها إلى المدينة الصغيرة، يعكس في عمقه حنين «إدريس» إلى الأصل ومهبط الوجدان والإلهام، في المقابل فإن هجرتها ترمي إلى رغبة «إدريس» بعد الضيق، في السياحة والبحث عن الحق.. ويكاد يكون ذاتُ الدور يُتقمَّصُ في «اليتيم»...

إذا أخذنا «علية» في نفس الرواية، فإنها تجلو عن قصة حياة مضت، وعن حاضر سلبي هو نتيجة لهذا الماضي.. فـ«علية» فشلت في الوصول بحياتها الزوجية إلى تأسيس وسط عائلي، وهو فشل سيضعها في دائرة من الكآبة والحزن آلتْ بها إلى دكان لبيع العقد والصدف والخيوط...

إن تذكر حياة «علية» في «الصديقية» وذلك غداة لقاء صدفة، يكشفُ عن جانبٍ من طفولة «إدريس» نفسه في ذات المدينة، على أن

ما انتهت إليه «علية» من كآبة وحزن وعزلة، ذاته وضع «إدريس»، إذا ما ألمحنا لكون العلاقة فيما بين «إدريس» و «علية» يسمها حب وحنين هو أقرب إلى الخفاء منه إلى الظهور. . يتمثل ذلك ـ فيما أرى ـ لما يتمُّ الرقيُّ بالحديث عن «علية» من مستوى خيالي / واقعي، إلى مستوى خيالي / أسطوري، . . في الأول تبدو «علية» كائناً اجتماعياً له فعاليته داخل شبكة العلاقات الاجتماعية التي يعتبر «إدريس» مدارها وبؤرتها. . أما في المستوى الثاني فتتحول عن طريق المقارنة. . وثمة المقروءُ يُوظِّفُ، إلى شخصية أخرى كان الشاعر الأمريكي قد ألَّفَ عنها دراما شعرية يصفها فيها. . إنها لا تبقى في حدود رُسمتُ لها، وإنما تنساقُ خلف بعد استعاري إلى ملهمة من الملهمات، وهو ما يدعونا لاستدعاء جانب من علاقة الخفاء. . .

«. . وسمعت وأنا طالب أن شاعراً أمريكياً ألف دراما في شأن فتاة تمشي فوق الرمال الذهبية على شاطىء المحيط الهادي وتدعى علية ثم بعد سنوات تتقدم امرأة صفراء لتقول لي: أنا علية وتفهمني أن اسمها كان منبع الأشواقِ الدفينة. . » (ص/ 127).

«. . نسيتُ علية الطابق الأول ولم أتذكرها حتى لما سمعتُ أستاذاً مبحوحاً يقرأ لنا شعر روبنز يصفُ عليَة تمشي على الرمال الذهبية في جو دائم الصحو، عميق الصفاء، حيث كل أنواع الهندسة المعمارية من القصر العربي إلى المعبد الياباني ومن المصطاف الإسباني إلى الحصن الجرماني» (ص/ 128).

أما عن المقارنة، فإننا نستكشفها، لما يعمد «إدريس» إلى سرد حكاية «إميلي» التي تكاد تكون حكاية «علية». وإنْ بصورة تتميزُ بالطابع الحكائي العجائبي الأسطوري. . والذي يدعونا أصلاً إلى الوقوفِ على أجواء «ألف ليلة وليلة» حيث تنجو «شهرزاد» وبنات جنسها من الموت

بفضل الحكاية، وحيث «اميلي/ شهرزاد» أو «علية/ شهرزاد» لا تتمتعان بذات المتعة، ولا تملكان ذات القدرة، ما دام الطرف الآخر عديم الذوق، منطوي على ذاته، متوحد في باطنه.. فالطرف الآخر بالنسبة لـ «اميلي»/ الحكاية الأقرب إلى الأسطورة، بمثابة صورة عن طرف «علية/ الصديقية».. فهو ذات الوضع في واقعيته، كما ملمحه الأسطوري.. إنها استدامة لحالِ المرأة منذ الماضي الغابر، وإلى الحاضر الراهن...

«.. غادرت اميلي مدينة البوغاز ممتطية صهوة جواد أبيض يصحبها خمسون خادماً ويرافقها مترجم يلبس الشمرير والجزمة.. صعدت ظراباً مكسوة بالدوم وقطعت أودية تملؤها الحجارةُ واستمعت إلى صمت الليل ثم وصلت إلى الحريم وأقامت في دار خاصة ونامت في فراش خاص بها طبقاً لشروط شرطتها في عقد القران...

عاشت بجوار رجل لا يشم أريجَ النِّسرين ولا يتذوقُ الزنجبيل إلى أن ماتَ غير مأسوف عليه..» (ص/ 129).

ما أخلص إليه هو أن «علية» قد تحولت إلى ملهمة، وإلى أسطورة، وهو ما يجعل من حكايتها حكاية شبه عالمية في ذهن «إدريس».

تَعُودُ «مارية» للظهور مجدداً فيِ «اليتيم كما ألمحت سابقاً.. والواقع أن هذه العودة لا تجلو عن رغبة في الارتباط بالآخر، وإنما تمثل حالة من البحث والهم الدراسي الذي تعتزم «مارية» القيام به وإنجازه بمدينة مغربية صغيرة ستكون «الصديقية» أساساً، وبمساعدة «إدريس» الذي كانت تتوخى منه سلفاً الارتباط...

إن غياب «مارية» قاد إلى خلق شك كما تساؤل عن رغبة العودة

هذه. فالشك حدث بنزول «مارية» التي غيَّر الزمن من صورتها التي يشبهها «إدريس» بشجرة الزيتون. في المقابل تولد التساؤلُ عن سرٍّ اختيارها في الظرف ذاته لـ «إدريس» وطلبها إليه بتقديم المساعدة، علماً بأن ثمة هذا الوعد باللقاء والمضروب سابقاً. . .

«غداً. . غداً نلتقي كان هذا وعد مارية لما غادرت المغرب منذ خمسة عشر عاماً». (ص/ 135).

«سأفكر ساعاتٍ وساعات لماذا رجعتْ إلى المغرب وماذا تريد، سيتعلق بها ذهني لأيام لا تحصى». (ص/ —)142

إلا أن الانتقال إلى «مراكش» سيضعنا بين الواقع والحلم. . يتجسد الواقع في النزول بمراكش واكتشاف معالمها قبل التحول عنها إلى «ورجان» لزيارة امرأةٍ عجوزٍ تملك بنتاً متزوجة في أمريكا. . أما الحلم فينكشفُ في وسط ساحة تختلط فيها اللغاتُ والنغماتُ والعقلياتُ وحتى النَّماذِج البشرية. . وفيها كذلك يتمُّ التَّحولُ من الواقع إلى الحلم. . فـ «الرؤيا» التي يتحدث عنها «ادريس» هي مستوى من مستويات التخييل، والذي يموضعنا في سياقٍ آخر مغاير ومخالف. . إنه السياق الأسطوري، حيثُ تداخل الحكاية بالخارق والعجيب، وأيضاً بالمنحى أو المسار الصوفي، الكاشف عن مقام من مقامات الحال والشطح، والتي تفقُد الشخص وضْعَه الطبيعي. . لقد كانت هذه «الرؤيا» إيذاناً بضرورة الاستعداد لما هو آتٍ، وبالضبط اختفاء «مارية» المفاجىء. . .

. . أبصرت وانسلخت عن الحاضر. . رأيت الرؤيا. . رأيت المجموعة ترقص في الليل المنير على حافة مهريج (صهريج) المنارة. . تجري أشباح المشاهدين على سطح الماء المتلألىء كلهيب تنفخ فيه الريح. . تقترب الفتاة الأنجليزية من الراقص

الشـاب وتنسى نفسها وأهلهـا ومركـزها.. تنسى أنهـا أوروبية بين الأوروبيين مدوعة إلى حفلة فلكلوريـة ينظمهـا تكريمـاً للأجـانب باشا مراكش.. تنسى الأعراف والقواعد والأصـول وتستسلم للنغم الصافي الذي اقترن بوجـه راقص.. تندفـع باحثـة عنه من حـومة إلى حـومة، من زقـاق إلى زقاق، من دار إلى دار.. تلمـح وجهه في شبـه ظـلام فتحث الخـطى ثم تتيـه وراء سراب والنغم يوتـر أعصـابها ويقـودها إلى حيثُ لا تـدري.. تركب حـافلة في جامع الفنا، تتسلق الجبال، تخترق الثلوج وتنحدر نحو بلاد النخيـل.. تكتري بغلة وتطرق القصور، الواحد بعد الآخر، سائلة: أين هو؟ أين هـو؟ حتى خنق الفـايجـة ومنهـا تتـوغـلُ في أوطـان الصمت والعـطش والعبـادة.. تمشي فـوق الـرمـال يقـودُهـا النغم الفضي والريح من ورائها تعفو الأثر..

التفت فلم أر مارية». (ص/ 209 و 210).

أنتهي مما جئت به إلى أن «عليـة» قد فقـدت الوسط الـذي ظلت تحلم ببنائِهِ، أما «إدريس» فيفْقِد «مارية» لما يتفقدها، دون علم بالمسـار الذي قصدته..

الجـانب الغائب في أثنـاء الحديث عن «عليـة» و«ماريـة»، وربما الممرضة كذلك، والـذي قصد إليـه الروائي على امتـداد النص، جانب الخصوبة الذي ترمز إليه المرأة. هذه، تعـاني، كما تكشف الـرواية عن ذلـك من عقم نتيجة للعـلاقـات الاجتمـاعيـة المفككـة والمنحلة.. ف «علية» لم تصل إلى الانجاب والولادة، ولا نعـرف لـ «ماريـة» ذلك، في حين أن «الكبيـرة» الأخت لا أبنـاء لهـا.. في المقـابـل يفقـد «ادريس» نعمان، ويلبث «جليل» وحيداً بعد أن غـادرته الـزوجة مـع الأبناء.. أمـا «حمـدون» فيعيش وحدانيتـه وعزلتـه.. هذا المشهـد تختصـره الصـورة التالية العالقة بـ «إدريس»:

تعودتَ على الوحدانية بعد طول مُعَاناة، دافع عن وحدانيتك! لا فائدة في البحث عن المسؤولياتِ والأسباب» (ص/ 161).

فالسائد أساساً هو الجذب، ويتمظهر من خلال الحزن وتجليات الاكتئاب. . إذ أن العلاقات الإنسانية الاجتماعية الثنائية أو الجمعية، يُفتقدُ فيها عنصرُ الماء، والماء هو الحياة والاستمرار. . خاصة وأن النماذج البشرية الممثلة في «جليل» و«حمدون» هي من المسببات الثاوية خلف هذا الجذب. . إنها النموذج الأمثل للاستغلال والنهب والتسلط. . استغلال الأرض والاستحواذ على العلاقات كيما يخدم المصالح الآنية والظرفية. . علما بأن الأرض تعادل الأم وترمز إليها. .

«ـ كنتُ في عنفوان الشباب لا أرى فرقاً بين الأرض الخضراء والأرض الجرداء، انتقلُ بينهما وكأني في عالم واحدٍ. . اليوم إذا رأيتُ شجرة تُقطع أتألمُ كما لو شاهدتُ روحاً تزهقُ». (ص/ 197).

فالمرأة رمز الخصب. . وفي الأدبيات القديمة رُمزَ إليها بالشمس التي عُدَّت مصدرَ الأمومة والحياة. . كما أن هناك رُموزاً كالمهاة، الغزالة والحصان من الحيوانات، والنخلة والسمرة من النبات، والمرأة كإنسان، كل هذه جعلت من الشمس مصدر تقديس بحكم أنها واهبة الحياة[5].

ولقد حفل الشعر الجاهلي وما جاء بعده، بصور جعلت المرأة بدينة، وذلك بهدف إظهار جانب الأمومة والاخصاب، كما أن بعض الصور ضُخمت فيها أعضاءُ المرأة الجنسيةُ إحالة على نفس المعنى[6].

---

(5) كتاب «الصورة في الشعر العربي» علي البطل. دار الأندلس. ص: 55 و 57.

(6) نفسه. ص: 95.

إن ما يختصره رمز المرأة ثنائيةُ الموت والانبعاث، وهي الثنائية التي لا تنحصرُ وتتوقف على الشعر وحده، وإنما يمكن استجلاء مظاهرها في النص الروائي أيضاً. . إذا ما ألمحنا بأن الموتَ الذي هو صورة من صور الجذب، يتجلى في «اليتيم» من خلال فقدانٍ ثانٍ يعزز الأول: الأب والأم سابقاً، ثم الجدة ونعمان. . فالموت هو الغياب، النِّسيان إلا من لحظة الاستعادة والتّذكر. . أما الطبيعة مجسدة في الأرض، الماء والشجرة، حيثُ إن «مارية» تشبه شجرة الزيتون، فرموزه دالة على خصب مغتالٍ نتيجة للعلاقات الإنسانية والاجتماعية. . .

2 ــ صورة الليل:

منذ الصفحات الأولى لـ «اليتيم» نجد الروائي يركز على جو القتامة، أو بمعنى آخر على السواد الذي يصبح لوناً مهيمناً داخل النص. والروائي يوازي بين الإحالة على الليل مباشرة، أو الإشارة إلى الغيم، أو بذكر الرمادي، وهي علامات بالرغم من تعددها ترمي إلى الواحد. . إذ أنها في الجوهر تعبر عن حالة اليتم المستشعر بها. . وهو يتم يتمثل في:

1 ــ يُتم الحب. . .

2 ــ يتم العلاقات الاجتماعية:

أ ــ فشل الارتباط. . .

ب ــ الوحدانية. . .

جـ ــ حلول الموت. . .

د ــ التسلط والاستغلال. . .

3 ــ يتم الفكري والسياسي. . .

إن صورة الليل الواردة في النص ترتبط بالذاتي، لما يتعلق الأمر بالحنين إلى ما هو مفقود، حيث الإحساس بالكآبة واستشعار الوحدة

التي تغدو مطلباً يتم التآلفُ معه وليس التنافر. . فالهروب إلى الليل عودة إلى حضن الأم، سفر إلى مرحلة أمعنت في البعد بغاية استحضارها وتمثلها. . .

«. . أحببت دائماً جونونبر، السماء ملبدة بالغيوم، الغربي يهب بلطف، اللون المائل إلى الرمادي، لكن جو اليوم ليس رمادياً، إنه مظلم قاتم كأن نسراً من النسور العظام غطى بأجنحته المدينة وحجبَ عنها النور. .» (ص/ 123).

«. . الجو كئيب، المدينة كئيبة وأنا أيضاً كئيبٌ» (ص/ 133).

«. . . سؤالي الدائم: يا حارس الليل، ما خبر الليل؟» (ص/ 153).

من جانب آخر، فإن هذه الصورة تجسد الحاصل على المستوى الاجتماعي/ السياسي، وهو بالذات الظلامُ المتمكنُ من كل من «جليل» و «حمدون»، وهما نموذجان أفلحا في تحقيق المكاسب على حساب الوطن والأرض والإنسان. . إن الظلام هو التخلفُ، الذي ينتج عنه التوقُ إلى الهجرة بقصد تحقيق المراد والمبتغى. . .

«إنه الليل على كل حال. .» (ص/ 153).

«ـ لا أثر لانفلاق الفجر، يا حارس الليل، ماذا عن الليل؟» (ص/ 160).

وكما ترتبط الصورةُ بالذات، بالمجتمع، فهي تسهمُ في التحديد الزمني، كما المكاني، لما يتحدث الروائي عن مَكَان ما، ويَعْمدُ إلى ضبط الزمن ليس وفق الساعة، وإنَّما بالحديث عن النهار والليل. . وفي بعض هذه التحديدات يتضح أثرُ النص القرآني على مستوى صياغة الجملة، وهو نمط من التهجين القصدي الذي يؤالف بين مستويين

لغويين، على أن الغاية ليستِ السخرية، بقدر ما هي المحاكاةُ والنَّسجُ على المنوال. . .

«لم أر بعد تلك الليلة خيمة مدام جرمان لكني احتفظت بعطف عميق على طامو النحيفة. .» (ص/ 167).

«. . أرفع البصر ثم أرجع البصر في تلك الليلة الصافية وأعد آلاف النجوم التي قطع نورها ملايين الأميال والتي اختفى بعضها من الوجود قبل مئات السنين. .» (ص/ 172).

وتكاد صورة الليل في الأدب العربي تحمل نفس المعنى والدلالة. . ففي معلقة الشاعر الجاهلي «امرؤ القيس» تبدو صورة الليل وكأنه حيوان مارد مخيف، خاصة وان العربي في تيهه الليلي كان يعيش أسيرَ الشكوك والأوهام والمخاوف. . ونجد في ذاتِ الآن هذا الحنين إلى المرأة التي يتم النظر إليها كشيء ثمين[7].

وإذا ذهبنا إلى الآداب الغربية، فإن «نيتشه» في «هكذا تكلم زرادشت»، أفْرَدَ «أناشيد» هي عبارة عن مناجاة لليل. يقول في «أنشودة الليل»:

«الليل يخيم: في هذه الساعة يعلو كلام الينابيع المتدفقة. .
وروحي كذلك نبع متدفق. . .
يخيم الليل، في هذه الساعة فقط تستيقظ كل أناشيد
المغرمين، وروحي كذلك أنشودة مغرم».
«أنا نور، آه! لو كنت أستطيع أن أكون ليلاً! ولكن
الوحدة في أن تكون محاطاً بالنور. . .

(7) «نظرية المعنى في النقد العربي». مصطفى ناصف. دار الأندلس. ص: 123 و 124.

آه لو كنت مظلماً وليلياً. آه! كم كنتُ ارتويتُ من ثديي النور»[8].

الليل من خلال هذه الأنشودة، يفجر المكنونات الداخلية للروح الإنسانية.. وهي مكنونات تتسم بالحنين والدعوة إلى الحب والوحدة.. واللافت أن الحديث عن الليل يقتضي استدعاءَ النور، خاصة وأن «نيتشه» يميز بين الليل والظلام.. فقد يكون الليل منيراً، في حين أن الظلام يخفي نورَهُ وينشر لوناً هو السواد.. ويتمثل النور في هيئة امرأة مخصبة وَلُود يتم الانشدادُ إليها...

على أنه في بعض الحكايات الشعبية، والأساطير القديمة، تجسدت صورة الليل كما يظهر من خلال القمر في هيئة أب، أما الشمس فبمثابة أم.. على أن ما تمّ انجابُهُ هو كوكب الزهرة.. وقد شبَّهَ الليلَ أيضاً بالثور، والنسر[9].. وذهبتِ الجدَّاتُ قديماً إلى تخويف الأطفال بالحديث عن الليل...

3 ــ رمزية الطائر:

في سياق الحديث عن الليل، يمكن القول بأنه يرد ذكر الطائر كرمز دال يحيلُ على الإحساس الذاتي والمكنون الداخلي. فسواد الليل وقتامته تشبه النسر الكبير الذي يسهم في إذكاء لوحة السواد، أو الليل بامتداداته واستطالاته. إن الليل في قدومه أو حلوله ليس سوى نسر لَهُ أن يحجب النور، إنها ذات الوظيفة تجمع الليل إلى النسر. وإذا كان سقوط الليل يتحـدَّدُ بفضاء معين هـو المدينة، فَإن النسر كذلك يغطي بأجنحته النور الذي يمكن أن يُضِيءَ المدينة.

---

(8) مجلة «العرب والفكر العالمي»: «أناشيد زرادشت». ترجمة «د. بسام بركة». العدد: 2. 1988.. ص: 156.

(9) كتاب «علي البطل» السالف. ص: 44 و45.

«. . إنه مظلم قاتم كأن نسراً من النسور العظام غطى بأجنحته المدينة، وحجب عنها النور. .» (ص/ 123).

وكما ترتبط صورة الطائر بفضاء المدينة، فإنها تمس الذات في انكساراتها ومعاناتها التي تلحقها. . فهيئة «إدريس» وحزنه المتجسد في إهماله إعطاء الأهمية لنفسه، يقارب ويضارع الطائر الجاثم على المدينة. . لكأن هذا الجثوم بمثابة الداعي إلى الحالة والهيئة التي عليها شخص «إدريس». . والواقع أن الطائر برمزيته هذه، يجلو عنِ السائدِ في المستوى الحياتي، إذا ما ألمحنا لكون «إدريس» يُعتبر جزءاً من هذه الحياة المنبنية على التسلط والاستحواذ على الخيرات والثروات باسم الوطنية (جليل وحمدون). . فالمعنى المُؤَدَّى في ضوء هذا من خلال رمزية الليل، نفسه يُستعادُ في أثناء الحديث عنِ الطائرِ.

«. . توجهتُ إلى الحمام ونظرتُ إلى وجهي: لحية مخجلة، شعر أشعث لم يمسه مقص حجام منذ شهور. . يا له من وجه بئيس! هل رأيتَ الغرابَ جاثماً على المدينة؟» (ص/ 162).

«. . لم تسمع بغراب الشؤم الذي يحجب أشعة الحياة ويمص الدم. .» (ص/ 162).

والملاحظ أن الروائي يتحدث عن طائرين: «النسر» ثم «الغراب». . .

على أن صورة الاكتئاب هذه، والتي تجمع الليل إلى الطائر، سرعان ما تتبدل، وذلك لما يتم الحديثُ عن الصباح وليس الليل. فالصبح هو البياض، دبيب الحياة، حيثُ يَنْعَدِمُ الطائر كحزن وكشؤم، ويغطي المدينة ثوب شفاف له أن يعكس جمالها وحسنها. . .

والبَيِّنُ أن الصبح يقترنُ بالحديثِ عن الماء المختلط بالتربة، لكأن الرِّوايةَ تعكس الخصوبةَ الغائبة في أثناء إيراد الليل والطائر. . .

«. . وفي الصباح انكشفتِ السماء بيضاء ناصعة كأن غطاءً شفافاً نشر فوق المدينة تتخلله لمسات مدادية شاحبة. . تلألأت الطرقُ والأرصفةُ وانعكستُ المباني في ضاياتِ الماءِ المشوبِ بصفرةِ الغبار. . » (ص/ 191).

إذا كان الطائر في صلته بالليل يحمل معنى الحزن، وقد أشير إليه سالفاً بعلاماتٍ كالجذب الطبيعي، والموت الذي الذي أذهب الأب، فيما قبلُ الأم، ثم الجدة ونعمان، فإن الصباح ببياضه وإشعاعه يجسد ما يضاد الجذب أي الخصب، وهو ما يعزز مقولتنا السّابق الرامي إلى اعتبار «اليتيم» نصاً تتحكم في بنيته ثنائية الجذب/ الخصب.

«يمكن أن تعيش إلى الأبد، على الأقل في مفهوم بني آدم. تعلق بالحياة تتعلق بك الحياة. والطقس سيتغير أيضاً في النهاية ويجلو عن البلد هذا الضباب الكثيف». (ص/ 225).

والواقع أن رمزية الطائر من خلال النسر والغراب، تكاد تعكس صورة طائر «الفنيق» الذي كان يموت احتراقاً، ومن رماده يُبعث طائر جديد. . إذِ الموتُ هو الجذبُ والحزنُ والاكتئابُ، في حينِ البعثُ هو الخصبُ والحياةُ[10]. . ولن نعيد إدراج استشهادات سالفة بخصوص ذاتِ الثنائية. . .

على أن الطائر في الأدب العربي، ومنه الشعر الجاهلي والإسلامي والعباسي، وَرَدَ ذِكرهُ في رحلاتِ الصيد، وهي رِحلاتُ اقترنت بظرف زمني هو الليل. حيثُ تَمَّ وصفُ سرعة الطائر وملاحقة الفرس له، فبدتِ المطاردةُ أقربَ إلى الأسطورية الخيالية منها إلى الواقعية ـ ولم يقتصر ورودُ الحيوان على الطائر وحسب، بل تعدى الأمرُ

(10) «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي». ريتا عوض. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ص: 135 و136.

ذلـك. . حيثُ تَمَّ وصف الذئب، الخيـل، الإبل، الـظبـي، والظليم. . إلى غير ذلك من الحيوانات. . وقد عُدَّ الحـديثُ عن الحيوان قسمـاً من أقسام القصيد العربـي[11].

أما في الرواية العربية، فإذا أخذنا كنموذج «وليمة لأعشاب البحر» للروائي «حيدر حيدر»، فإننا نجد طائر «النورس» المرتبط بالمـاء كحياة، في حـالة الابتعـاد عنه يجلو عن لحـظة حزن ومـوت، يستدركهـا بمجرد العودة إلى الماء. . لتبقى رمزيته تقصـدُ إلى وضعية المنـاضل الشيـوعي، وهي وضعية تتأرجح بين الموت والحياة في العالم العربـي، وهو مـا دلَّ عليه النص في معناه العام. . .

أجملُ ما جئتُ به، من حيث ربطُ الرواية برموز، ثم الذهـاب إلى رصد أساطيريتها، إلى اعتبار أن المرأة، الليل والطائر، قد يُفهم منهـا ما تفيـده في السياق الـواردة فيـه وحسب. . لـولا أن تحـولهـا عن معنـاهـا الأول، بمثابة انحراف (إذا حقَّ) نحو معنى آخر يفترض إدراكـه بالبحث عنه واستكناه أبعاده ومراميه. . فالحديث عن المرأة في مستـوى واقعي/ خيـالي، ثم خيـالي/ خيـالي، أو لا معقـول، يسهمُ في خلخلة الإدراك والتقبل، تقبل ما يقرأ ويتم استيعابه، حَدَّ الرفض والقول بعدم الوعي بما تتم كتابته، في الآن الذي يظل فيه الروائي واعياً مستوعبـاً لأدقِّ تفاصيـل العملية الإبداعية. . وهو ما يمكن قولـه عن الليل الـذي اختاره الـروائي كلونٍ لنص يتضاءَلُ ويتقلصُ ببزوغ البياض، ثم الطائر المستدعى باسمه أو مـا يشيرُ إليـهِ. . علماً بـأنه وداخـل هذه البنيـة الخيـاليـة يتم التـطرقُ للأرض والشجرة والماء. . .

لقـد كانت هـذه الرمـوز تتطور وتنمـو من خلال تجـديد الحـديث

---

(11) مجلة «المناهل» المغربية. محمـد خير شيـخ موسى في بحثـه «الطيـر والحيوان في الشعر العربـي». العدد: 30. من ص: 173 إلى 216.

عنها. . بيد أن هذه الدلالة قد اكتسبتها من تصور الروائي لها، وبالتالي من ثقافته وقناعته التي يملكها. . على أن هذه الثقافة قد تكون مشتركة فيما يتعلق بالرمز الواحد، كما أنها تتباينُ وتختلفُ. . ففي حال كونها مشتركة يسهلُ التوصلُ لمعناها انطلاقاً من النص، أما الاختلاف فقد يقود الروائي لخلقِ رؤية جديدة على المتلقي فك مستغلقها. . والواقع أن «العروي» في هذا التوظيف الرمزي قدِ انطلق من المشترك، إلا أن أسطرته له، هو ما مَنَحَهُ فرادته وخصوصيته، وبالإمكان لَمْسُ هذه الأسطرة أيضاً، في رواية «الغربة» لما يتعلقُ الأمْرُ بالحديثِ عن البحر. . .

إن توظيف الرمز، والجنوح نحو الغموض، لم يعد رهينَ القصيد الشعري، بل من الممكن الوقوف عليه داخل النص الروائي، ومن ثم فالرواية تملك رمزها وغموضها أيضاً. . / . . .

القسم الثالث

الوحدة في التنوع

وصف للمستويات اللغوية داخل رواية الفريق

«إن اللغة ليست بيئة محايدة. إنها لا تصبح بسهولة وبحرية، ملكية للمتكلم. إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقدة..».

باختين «الخطاب الروائي».. ترجمة: محمد برادة. ص/ 56.

«على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز، والفارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً، يعيش وسط عدّة أنساق لسانية: كان يصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة، وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي موجه لسلطات المقاطعة القروية، كان يجرب لغة رابعة (رسمية، سليمة، منبعثة من «ركام الورق القديم»)..».

باختين. الكتاب نفسه. ص/ 57.

في نص «الغربة» ورد الحوار التالي:

«. . . قال شعيب: «إننا لا نأسف على الماضي بل على عدم مسايرة الحاضر».

«صدقت يا شعيب. . لا بد أن تكون هناك تغيرات».

«بالضبط. . أسست فرقة رياضية».

علق عباس: «والسيد شعيب هو رأسها ورئيسها». » (ص/ 97).

إن مَنْ يريدُ معرفة أجواء وملابسات تأسيس الفريق ضمن نص «الغربة» فلن يعثر على أي شيء.. إذ على القارىء الراغب في ذلك ـ حسب اعتقادي وقراءتي ـ الوقوف عليه أساساً حالة قراءة رواية «الفريق» التي أعتبرها الجزء الثالث من مشروع «العروي» المتكامل الرؤية والأبعاد.. وأرى بأن الحوار السابق له دلالته.. إضافة لأجواء النص من حيث الفضاء، كما الشخصياتُ المتفاعلةُ فيه.. فـ «شعيب»، يعود للظهور في «الفريق»، وبظهوره يستحضر «إدريس».. إلى جانب «عمر» و «مريم»، وقد تم ـ في ضوء ما أرى ـ الحديث عنهما في «الغربة».

ينقسم نص «الفريق» من حيثُ التوصيفُ إلى (15) فصلاً.. خضعت الفصول إلى ترقيم متتابعٍ متتالٍ يمتد من (1) إلى (106). على أن التتالي والتتابع بقدر ما يفصح عنِ استرسال النص، فهو يجلو ما دام التأكيد مثبتاً عنِ التكسير والتقطيع الذي يمسُّ الحكايةَ أصلاً.. نمثل بالحديث عن «عمر» ومعاناته مع «مريم» وغير ذلك، و «خميطة» في صلتها بـ «علي نور».. فـ «الفريق» حسب هذا، يتألف من وحداتٍ حكائية تنفصل لترتبط وتلتحم، وهو ما يشكل وحدةَ النَّصِّ الكبرى...

لنا أن نلاحظ بأن الترقيم الممتد من (1) إلى (106)، جاء بعضُه قصيراً للغاية، والآخر طويلاً مسترسلاً.. كمثال قصر رقم (1)، وطول رقم (4) وقسْ على هذا.. إضافة إلى كون الفصول قد تَمَّ التمهيدُ والتوطئةُ لها بنصوص موازية: أما عبارة عن قولة، بيت شعري، أو استشهاد تاريخي.. مع نسبة هذا النص الموازي لصاحبه الذي صدر عنه.. وسأعود لهذه النصوص.

بيد أن تناولي لرواية «الفريق» سوف لن يقتصر إلا على الجانب اللغوي.. في محاولة لضبط المستويات اللغوية ضمن الخطاب، من

حيثُ حوارُ اللغاتِ، مستعيناً بما جاء بِهِ «ميخائيل باختين» في هذا المقام. . .

اللغة مكون أساس في التجربة الكتابية الإبداعية. . سواء من حيثُ الخَلقُ، أو الإبلاغ والإيصال. علماً بأن كل مبدع يذهب إلى توظيف لغته الخاصة، كيما يؤسسُ لأسلوبه في فرادته، أو لكلامه غير المنازِع فيه. . والواقع أن لغة الخطاب الروائي تمتاز بخاصات تنحرف بها عن سواها، إذا ما ألمحنا إلى كونها تختار كمتكإ لها المواصفاتُ البلاغية التي قد تتجلى على مستوى الخطاب الشعري كذلك. . إلا أن فرادة هذه اللغة، وهنا نَتَوغَّلُ في الطرح «الباختيني»، تتمظهر لما يتعلقُ الأمرُ بالإشارة إلى أن هذه اللغة لم تكن يوماً ما لغةً واحدةً، مستقلةً بذاتها، أو داخل عالم مغلق. . إنها لغة مفتوحة. . مفتوحة على مجموعة من اللغات الأخرى التي تقف إلى جانبها، وبالتالي التي تشاركها الحياة داخل النص الروائي. . فَإنْ كَانَتِ الرِّوايةُ تقدمُ الحياةَ، فإن هذه تقدم في مطلق العمومية والشمولية. . عكسَ ما يحدثُ ضمن لغة الشاعر الأحادية، كما جسد نقائصها «باختين» فيما يتعلقُ بالفصل بين لغتين: لغة الرواية ولغة الخطاب الشعري[1].

إن تكوّن الخطاب الروائي ونشأته، في ضوء التصور «الباختيني»، لا يمكن أن يتمَّ بعيداً عنِ احتضانِ «بيئات غريبة». . يتعلقُ الأمر بهذا الخصوص، باستدعاء لغاتٍ أخرى ودمجها داخل النص النثري المُبدع. . ذلك أن هذا الاستدعاء لا يجعل المتلقي يقفُ على وحدة أسلوب المبدع، وإنما على وحدة اللغة. . حيث يتمُّ الاستماعُ إلى صوتِ الآخرين من خلال لغاتهم التي يتحدثونها، والتي تبدو داخل

(1) «الخطاب الروائي»: «ميخائيل باختين». ترجمة: محمد برادة. دار الأمان. الرباط. ينظر إلى الفصل: «الخطاب الشعري والخطاب الروائي». ص: 43.

النص ـ كما ألمحنا ـ غريبة، أو تشوه الصورة الأدبية التقليدية التي أمدنا بها النقد الأسلوبي القديم، والذي قام أساساً على رصدِ المعطياتِ البلاغية وحدها.

يرى «باختين»:

«. . إن اللغة، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبداً لغة وحيدة. . إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقاً نحوياً مكوَّناً من أشكال معيارية، ومحوَّلاً عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسةالتي تملأه، ومحوّلاً عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية. . فالحياة الاجتماعية الراسخة، والصيرورة التاريخية تخلقان، داخل لغة قومية وحيدة، بكيفية مجردة، عدداً وافراً من العوالِم الملموسة ومن المنظوراتِ الأدبية والأيديولوجية المغلقة على نفسها، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلىء بمضامين مختلفة دلالية وخلاقية، وترن رنيناً متبايناً»[2].

إن حوار اللغات داخل الخطاب الروائي، يجلو عن تعدد لا يفقد هذا الخطاب خصوصيته، كما يكشف عن أصوات الآخرين المنبثقة عن هذا التعدد. قد تكون هذه الحوارية مُجسِّدَة لخطاباتِ أجناسٍ أخرى تحويها الرِّوايةُ، كما إلى لغات مهن ولهجات ولغة أيام. . كلٌ هذه العوالم المتناقضة المتباينة تختلط وتتداخل ضمن الخطاب الروائي. . .

على أن الروائي ومن خلال نص، يذهب إلى تجسيد هذه الحوارية وُفق الانتقاء والاختيار. . إنه لا يقدم، إلا ما يعملُ على تصويرِ الحالةِ المتحدثِ عنها، وليس المطلوبُ منه إمدادنا بالكل. إذ ومن

(2) نفسه: ص: 52.

خلال هذا التقديم، يبدو العالمُ الروائي متنافراً متناقضاً ومتضاداً . . وباعتبار أن الحياة لا تحضن الهادىء الساكن وَحْدَهُ، فإن التعبير عن أجواء الصراع لا تتم إلا بما يَدُلُّ على ذلك ويحيلُ عليه. . .

قد تبدو العملية لأول وهلة يسيرة، لولا أن إخضَاعَ هذا التعدد اللغوي للشرط الإبداعي في نوع من التركيب الذي يضيفُ إلى النص دون أن ينالَ منه، من الصعوبة بمكان. . ذلك أن مقدرة التوظيف، وتأكيد الشيء في المكان الذي يختص به ويخصه، تستوجبُ الحذقَ والمِرَاسَ. . .

في مقولة لـ «باختين»:

«إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً . . وتقضي المسلماتُ الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس، والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته). . »[3].

تعكس رواية «الفريق» التي نحن بصددها أعمق نموذج للرواية المغربية من جانب التعدد اللغوي. وأرى بأن اختيار «العروي» لموضوعة تشكيل «الفريق»، ثم الحديث عن النادي والملعب، قصديٌّ، بحكم أن هذه العلامات لا يمكن أن تحيل إلا على التباين، التناقض والتضاد. . .

على أن التعدد الكامن في الرواية، يكشف عن هيمنة المستوى السردي، خاصة وأننا نتابع فكرة من بدايتها إلى نهايتها، أي من

(3) نفس الكتاب. ينظر إلى: الأسلوبية المعاصرة والرواية. . ص: 33. . .

البدايات الجنينية لتأسيس «الفريق» إلى موته وانتهاء «شعيب» الرأس المدبر إلى السجن. إضافة لهذا المستوى، نجد اللغة المحكية الشفوية، التي نتلقفها في الملاعب، ونتوقعها في حوارات اللاعبين مع بعضهم البعض، وفي تخاطب الفئات الشعبية. . .

والواقع أنه وإلى جانب ما ذكرناه، بإمكاننا التوقف عند لغات تنتمي لأجناس أخرى، وتفعل بالإضافة إلى النص الروائي. . كما بالإمكان معاينة ما يتعلق بلغات المهن على السواء. . هذه المستويات هي ما سنحاول الأنصاتَ إليه من داخل «الفريق» التي يمكن منذ البدءِ تلخيصها فيما يرتبط بالأصالة، من جانب العادات والتقاليد ومناقشة قضايا الدين الإسلامي وغربته، والحداثة، من حيث الرغبة في التغيير وبناء المستقبل دون أن يمتد ذلك ويستمر. . إنها صورة عن تحولاتٍ أهمُّ ما يَسِمُها كونها مُعاقة. . .

المستوى الأول:

أ ـ لغة سردية حكائية صافية:

ضمن هذه اللغة يتحقق انبثاق الأحداث، بهدف متابعة مجريات الوقائع، وعرض الشخصيات عن طريق التسمية التي قد تزدوج، أو يتمُّ التخلص من الاسم وتعويضه بآخر (حالة علي نور وخميطة)، وفي هذه اللغة يتم شَدُّ القارىء للنص بهدف التواصل معه. . إنها لغة السارد، وخلفه المؤلف المحكم للعبة التأليف.

«. . استيقظ شعيب قبل الفجر بربع ساعة من نوم عميق هادىء كأنما نقل فجأة من العدم إلى الوجود. . اضطجع في فراشه وقال بصوت مسموع: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله. . يا رب أقبل عذرنا واعف عنا يا أرحم الراحمين» (ص / 7).

«استيقظ علي نور كعادته على الساعة السابعة، لكنه لا كعادته لم ينهض في الحين ليتهيأ ويصل لباب المدرسة عشر دقائق قبل أن يدق الجرسُ. . » (ص/ 9).

الأحداث من خلال هذه اللغة تنم عن مشاهد ولوحات تتقابل وتتباعد، ليبقى مركز الاحكام مُجَسداً في فكرة إنشاء «الفريق»، وفي الفضاء (البلدة: «الصديقية») التي ستستقطب أبناءها المنتمين إليها بهدف تأسيس «الفريق». . .

ب ـ لغة تقترب من لغة الحكاية:

1 ـ الملاحظ أنها في بعض جوانبها تنمو من داخل الرواية. . إنها تكتسب استقلالاً عن فكرة النص، وترتبط بشخصية من شخصياته. . كنموذج حكاية «عمر» و «ذات العيون الزرق»، والتي ذَهَبَ «شعيب» حال سماعها إلى مقارنتها بقصة «الوزير جعفر» و «أحمد الدنف». . .

«. . ـ الفرق بين ما أحكي لك وقصص ألف ليلة وليلة هو أنه أمر واقع عشته هنا، خطوات فقط من شارع محمد الخامس. . تركنا في باب السويقة التدافع والضجيج وروائح الكفتة المشوية ووجدنا داخل الدار الهدوء والظل والصمت. . . » (ص/ 60).

2 ـ إذا كانت حكاية «ذات العيون الزرق» أدبية، فهناك نص الحكاية التالي وهو أقرب إلى التاريخي:

«. . تفضل أحك لنا القصة:

ـ يقول: إن الشيخ عبد العظيم شيخ الجماعة في زمانه كان يحكي عن سبب خروجه من مسقط رأسه أنه غضب على قومه لأنهم كانوا يتمالؤون على أكل الرجس قال الشارح أنهم كانوا يربون الكلاب ويأكلونها وهي عادة قبيحة اشتهروا بها في أرض المغرب. . » (ص/ 211).

3 ـ حكاية تُضمنُ في النص وتعززه، مستقلة عنه ومقتبسة عن مصدر آخر «ألف ليلة وليلة» مثلاً:

«حكي أن الخليفة هارون الرشيد لما كان في بغداد ذات ليلة من الليالي إذ قلق قلقاً عظيماً فأرسل في طلب جعفر البرمكي ومسرور السياف. . .» (ص/ 102).

إن قيمة هذه الحكايات، التي تنمو إما داخلياً أو خارجياً، تعزيز ملفوظ الرواية بإنارة جوانب معتمة في حياة الشخصية. . لتصبح بذلك هذه الحكايات وحدات صغرى تشكل قصة في قلب الرواية. . واللاّفتُ أن بعض هذه الوحدات يتشابه، ولئن لم يبلغ نفس درجة الاكتمال. . مثلاً «عمر» و«ذات العيون الزرق»، «مختار وشان» وامرأة من «الصديقية»، ثم «إبراهيم سرحان» وامرأة من «الصديقية» كذلك(*). . كان بالإمكان اعتبار هذه اللغة التي تقترب من لغة الحكاية، لغة جنس شبه مستقل بذاته، لولا أن النبرة السردية الحكائية هي ما يربط بين اللغة السردية الصافية وهذه الحكائية. . .

المستوى الثاني:

لغة المحكي الشفوي: إن ما تكشف عنه هذه اللغة، درجة الوعي المتجلية لدى الفئات الشعبية، كما لدى غيرها. . وبالنظر إلى كون أنماط العيش والحياة متفاوتة، فهذه اللغة تبين ذلك وتوضحه. . مع العلم أن أفراد المجتمع لا يتكلمون في مجموعهم لغة فصحى، وهو ما يحتم عَكْسَ التباينِ. . ونتطلعُ لهذا المحكي ضمن الحوار، وفي حال الحكي المباشر من لدن شخصية ما. . .

(*) أحياناً يلجأ الروائي لأسطرة ذلك. . .

أ ـ الحوار :

«سأل علي باهتمام :

ـ ايواه . . اش وقع؟ .

ـ أش وقع؟ عرف من أنا . . لما طلقت لساني عاد فاق . .

اللي كان قدامي حاني راسه بدا يقول ايه والله ما هو حق كل واحد بنوبته . .

ـ ومول الحانوت؟

ـ هذه عنده فراجة بلا خلاص . . بقيت على المسخوط حتى حنى راسه وتبع الطريق . . .» (ص/ 11).

أحياناً يأتي الحوارُ طويلاً، وبالرغم من ذلك يحافظ على ذاتِ النبرة، دون أن يغيب عن بالنا كونه يأتي فصيحاً في حالة الوصف الرياضي . . .

ب ـ الحكي :

«لما عينت في القنيطرة ما كان عندي خبر أنه ساكن فيها . . حسبت أنه ما زال في الشرق . . كان عندي شغل محدد، خارج الاختصاصات العادية، ما له علاقة بسكان المدينة . . لكن من حين لحين كانتِ الكاتبة تغلط وتدفع لي ملفات لا تعنيني . .» (ص/ 76) .

هذه الدرجة المتمثلة في الحكي، تختلفُ عنِ السابق. ذلك أنها فصحى تَمَّ تحويلُ مستواها إلى الشفوية . . بمعنى آخر، إنها لغة ثالثة، قد نعثر على نموذج منها في رواية «بيضة الديك» لـ «محمد زفزاف» . . هذا النمط من الحكي لم يكن يصدر إلا عن شخص عارف، وله إلمام بحقل المعرفة . . يؤهلنا هذا لاعتبار التخاطب الشفوي يتفاوتُ بين مَنْ له معرفة، والذي هو دونها . . .

إني أرى إلى عملية توظيف المحكي الشفوي، في كونها بمثابة

تدوين لما يصدر عَنِ العقلية الشعبية الخاضعة لطقوس وتقاليد صرفة بعضها آيل للانقراض والزوال، نتيجة للغزو الخارجي الفكري والإعلامي . . .

المستوى الثالث:

لغة واصفة غير شعرية: في خلالها لا يشكل السرد أي امتداد، إنه يتوقف، كما الأحداث الجارية في الرواية. . بيد أن ما يتحقق التركيز عليه اللوحات شبه المشهدية، وتتعلق بالمكان: منزل، شارع، غرفة أو غيرها، كما بالملاح النفسية والحالة الشخصية. . .

أ ــ المكان:

النموذج الأول:

«السماء صافية، تبدو بعيدة جداً عن هموم الناس. الشمس في وسط مدارها نحو الشرق. . كل أبواب الملعب مقفلة سوى المدخل المفتوح في السياج الخارجي المكون من قضبان حديدية سميكة مسبوغة بالأخضر الداكن يحرسه عدد كبير من الشرطيين. .» (ص/ 19).

النموذج الثاني:

«المدرسة مبنية على شكل زاوية. . مراح واسع محفوف بالفصول على طبقتين، باحة فسيحة تحيط بالملعب المستطيل. . كراسي كثيرة مصفوفة يفصل بينها ممر واسع. . .» (ص/ 117).

النموذج الثالث:

«. . . يمتد شارع المخزن من باب المخزن إلى باب الولجة، يقطع شارع القنطرة في ساحة السوق الدخلاني ويفصل بين حي دار المخزن وحي السور جنوب السوق وشماله بين حي المسجد وحي السوق. . .» (ص/ 166).

في النموذج الأول المكان مفتوح على فضاء من الشساعة. . وقد تَمَّ وصفه في ارتباطه بحالة الجو. . أما الثاني فمغلق، ويتضمن وصفاً للمدرسة بما تَحويهِ من محتويات داخلية، هي بمثابة استعدادات للحفل المتوقع عقده كَيْمَا يلتئمُ شملُ أبناء «الصديقية». . وفي الأخير، لامس الوصف مكاناً مفتوحاً، حيث تَمَّ تحديد الشارع المتحدث عنه، تحديداً شبه هندسي . . .

ب ـ الحالة النفسية:

«شعيب ابن الصديقية غادرته زوجته بدون سبب ظاهر. . كان يحبها في صمت ولا يستحضر عبارات الأفلام القاهرية فظنت أنه لا يفهم لهجة العصر وتركته وحيداً يناجي ربه في المدينة العتيقة. .» (ص/ 8).

يتعلقُ الأمرُ بخصوص وصف الحالة النفسية، بالكشف عن المشاعر والإحساسات الداخلية الباطنية. . وهو الأمر الممكن الوقوف عليه في صلة «شعيب» بزوجته، و«عمر» مع «ذات العيون الزرق»، «مختار وشان» وزوجته «فطومة»، ثم «إبراهيم سرحان» و«ذات الاسمين». . .

جـ ـ الملامح والمميزات الشخصية:

«رفعت خميطة عينيها إلى المائدة الوحيدة التي لم تكن فارغة. جلس إليها شاب طغت على وجهه لحية سوداء، يلبس قميصاً قطنياً مخططاً بالأزرق والأحمر. . تقابله امرأة ذات شعر أسود مسدول يكاد يصل إلى آخرها. .» (ص/ 27).

ترافقه صحفية إيطالية أنفها منقاد وعيناها سوداوان مكحلتان. ترتدي معطفاً كالسهام وعلى رَأْسها قبعة سوداء تغطي نصف وجهها. .» (ص/ 45).

«. . . وبغتة صرخت مريم: انظر ! انظر! قلت: ماذا؟ قالت: المرأة. نظرت إلى شابة ببلوزة وسروال طويل، شابة عادية ترافقها امرأة مجلببة ملثمة لا يرى منها إلا عيناها. . عينان واسعتان زرّقاوان زرقة السماء أواسط مارس عندما يكون مارس حاراً جافاً، زرقة البحر بداية شهر غشت عندما يكون غشت معتدلاً، زرقة النيلة المذابة في الماء. . » (ص/ 57).

في وصف الملامح والمميزات الشخصية، نلفي أنفسنا أمام صورة، من خلال اللباس (غالباً ما يُؤَرَّخُ لَهُ)، اللون، مع ذكر تشبيهات تذهب إلى تدقيق الحالة الوصفية المتحدث عنها. . .

إن اللغة الواصفة غير الشعرية، تعتمد على ضبط التفاصيل، بهدف رسم مشهد أو لوحة أمام المتلقين. . عِلماً بأن اكتمال هذا الوصف يتحقق وفق اللون/ الألوان التي يخضع لها، والتي تجعل منه لوحة تشكيلية تتضارب فيها الألوان وتتعارض، لكأني باللون المعيار المميز لحالة الشخص النفسية الذاتية. . .

المستوى الرابع:

اللغة الشعرية: لا ينفرد القصيدُ وحدهُ بلغته الشِّعرية، وإنما بالامكان الوقوف على هذه اللغة ضمن الكتابات النثرية. وأعتقد بأن لغة «جبران خليل جبران» تمثل النموذج الأبرز في هذا المجال. أما على المستوى الراهن، فتتمثل هذه اللغة في كتابات «سليم بركات»، «إدوار الخراط»، «حيدر حيدر»، وبشكل أخف لدى «بهاء طاهر»(*).

في نص «الفريق» تتضاءل اللغة الشعرية، فاسحة الإمْكَانَ للغة السردية ثم الواصفة غير الشعرية. من ثم، فإننا نقفُ على جانب

(*) من الممكن الوقوف على النثرية والسردية داخل القصيدة أيضاً. .

من هـذه اللغة في سيـاق العملية السـرديـة. . إنهـا لغـة لا تنحـو منحى التفصيـل، وإنما التكثيفُ والبعـد الاستعـاري الـذي يخـال القـارىء من ورائــه أن مسـارَ اللغــة غيـرُ دالٍ، نــظراً لانحــرافــات هــذه اللغــة وانزياحاتها. . .

بالإمكان العثور داخل هذه اللغة ذاتها على مستويات. مستوى من المباشرة والـوضوح، كما نلمس ذلك في وقفـة أو مرثيـة عن أبـي الهول وردت ضمن رسالة:

«يا كائناً بلا روح، دائم النوم
بلا رفيق ولا أب، ولا أخ حميم
كيف تشيح عن أملك بوجهك العنيد
قل لنا، قل لنا، ما عندك من خبر سعيد؟» (ص/ 67).

كـذلك جـانب اشتغال المتخيـل في لحظة استـدعـاء عنـاصـر من الطبيعة، بقصد تحويل الملفوظ إلى رمـزي يمنح صـورة شعريـة يكتمل فيها الطبيعي بالإحساس الذاتي.

«. . . وأرى الفتـاة بالقفـطان الأزرق الباهت والشعـر المشدود في شبكـة من حريـر. أحقق في وجههـا وأحقق وجـه وضـاء في شبـه ظلام. أحقق ولا أميز المقلة ولا الحـدقة مـاء صافي متـلألىء كل نغمـة قطرة نـدى سقطت من غصن الـرند على وجـه بحيـرة. . .» (ص/ 232).

من الممكن إعادة هذا المقطع وُفق الكتابة التالية، وذلك بـاجتزاء ما هو شعري فيه:

«. . وجه وضاء في شبه ظلام
أحقق
ولا أميز المقلة

ولا الحدقة. . .
ماء صافي متلألىء
كل نغمة قطرة ندى سقطت
من غصن الرند على وجه بحيرة. . ».

أيضاً، نتلمس هذه اللغة في:

«. . كانت الدائرة الشمسية تلامس رؤوس أشجار الغابة وتبعث أشعة ليمونية باردة كأنها منبثقة عن قمر كبير. هدأتِ الريحُ وغلف الكائناتِ ضوءُ باهتٌ اصطناعي كهربائي بدون تيار. . ». (ص/ 252).

من جانب آخر، يتم توظيفُ القصيد الزجلي الذي ينم عن حس شعبي، أما حسب مقاطع من أغنياتٍ، أو أدراج القصيد بصفة متكاملة، كما يتمثل ذلك في مفتتح لفصل من فصول الرواية، الذي كان أساساً قصيداً زجلياً يحمل الدلالة على السمة الدينية، وعلى مستقرات الأولياء بـ «الصديقية».

«الله حي!
من منار الهدى إلى منار الهدى
من الولي الصالح قاهر العدى
سمي النبي المحبوب
لسيدي موسى المجذوب
الله حي!
من سيدي فاتح مول الأمان
وللا ميمونة حضية الرجمان
لسيدي علي مجيب الاخوان.
الله حي! » (ص/ 165).

إن طبيعة رواية «الفريق» الاجتماعية السياسية والفكرية الدينية، لا ترقى بلغتها لأن تكون شعرية رمزية رومانسية يصعب فكُّ مغالِيقِهَا، حيث يبقى نشدانُ نوع من الوضوحِ والمباشرة، الهمَّ المركزيَّ من الرواية، ولئن كانت رواية «الفريق» كـ «الغربة» و «اليتيم»، بَعْدَ الفراغ من قراءتها تطرح أكثر من سؤال حول المستهدف منها.

المستوى الخامس:

لغة الرسائل واليوميات: تطلع إلى لغة الرسائل. انطلاقاً من رسالة مؤكدة ضمن الرواية، ويتم إدراج محتواها بنص.. ونحن نتعرف إليها بذكرها، ثم بنمط كتابتها، وهو النمط الذي يقر النداء: (سيدي مثلًا، أو يا سيدي)، وهو نمط متداول ومعروف، في أدب الرسائل، وحتى في الخطب والتقارير والبيانات.

«سيدي
أرجو منكم أن لا تتعجبوا من هذه الرسالة مع ما فيها من أسئلة دقيقة.. إني أريد أن أحصل على الحقيقة في كل ميدان»
(ص/ 66).

وقد ضُمنت هذه الرسالة قصيدة، هي من نظم الباعث نفسه..(*).

على أن نمط اليوميات يتصل بالزمن كما بالمكان، والروائي حريص إلى أبعد غاية على التحديد الزمني التاريخي لما يحدث ويقع.. فكل فصل كما ألمحتُ في توصيف الرواية، يُستهل بالضبط الزمني، كما أن الترقيماتِ الواردة في داخل الفصول كانت تفتتح بتحديد ساعاتي، أو بالإشارة إلى الفترة الزمنية ضمن اليوم الواحد

(*) ينظر كذلك إلى ص: 108 و 109 من الرواية..

(صباح/ ظهر/ عصر. . الخ). . وأحياناً يتمُّ توقيفُ الزمن لمسايرةِ الحدثِ الواحِدِ، أو لمتابعةِ مجريَاتِهِ. .

أما المكاني، فيتضح لنا خاصة، لما كان «علي نور» عائداً إلى طنجة. . هذا السفر قاده لتداعياتٍ واستحضاراتٍ، لم تكن لتتم إلا وهو يقطع المسافة بتحديد الأماكن التي يمر بها: «دار الكداري»، «عرباوة»، «أصلية» و«طنجة». . لكأني بهذه المحطات وحدها بواعث على التداعيات والاستحضارات.

المستوى السادس:

لغة فكرية وفنية: تتوزع هذه اللغة عبر امتداد النص، على غرار باقي اللغات المتفاعلة الأخرى وهي تمس الجانب النظري الفكري، وذلك من خلال مناقشة قضية المضمون، أو الرمزية، أو وضعية الكاتب في الغرب، أو أيضاً الصلة بالكتابة. . هذه الجوانب، سيتعمق الحديث بخصوصها في «أوراق»، وهي الرواية الرابعة في هذا الامتداد.

«كتبت لك يا خميطة رسالة بلا مضمون. . أين المضمونُ. . منا جميعاً؟ انفلتَ ونحن نجري وراءه بدون أمل، المضمون الحق لا ما نتخيله مضموناً وهو صورة باهتة لما ذوى واندثر ولم يبق منه إلا شذرات محنطة في الكلمات والجمل، في الأبيات والأمثال. . .» (ص/ 261).

«ماذا يبقى لنا؟ الرمزية التلقائية. . كل عمل يشير إلى مستور. . الإنسان حيوانٌ حاكٍ» (ص/ 266).

فالنظر في المسألة الإبداعية، يتأسس من منطلق ما هو إبداعي. . وفي هذا التأسيس تُيَسِّرُ الرواية المعتم داخلها بالتلميح له. .

في الفني، وكما ألمحنا في التقديم، يتبلور الحديثُ عن اللَّونِ

وتتحقق قـراءتـه، في الآن ذاتـه يتم التصـدي لمحتـوى اللوحـة. . . والملاحظ أن الرواية، ومن خـلال «إبراهيم سـرحان» الـذي تواجـد في الغرب لمدة، تركز على لوحةٍ عُـرضت في متحف جنيف، يذكـرها أكثـر من مرة، ولذلك دلالته. .

«. . لم يكن صـاحبها من كبـار الرسـامين. . كـان من متـأخـري الانطباعيين المولعين بالتقاط تلألؤ الأشعـة على سطح الأشيـاء. . عـامـل ريفي يمشي وحيـداً بخـطى متثـاقلة تحت الـظل في يــوم مشمس على طريق فرعي بين ستارة من حجر وسياج من شجر. . لون مشطط فوق الأغصان وتحت الظلال. . » (ص/ 148).

. . بماذا نجيب؟ أغمض سرحان جفنيه ومرة أخرى حضـرت إلى ذهنـه لوحـة متحف جنيف. . الوقت نفسـه واللون نفسـه والمنـظر نفسه والرجل المتعب يعبرُ الطريقَ الريفي. . » (ص/ 234).

«. . الأصـفـر لون السكـون والمشي، السفر عبـر الحياة والـرجل المتعب الذي يتحرك بقـدر الذي يحـاضرني ولا يـرافقني إنما هـو مبعوث إلي يذكرني أني على العتبة. . » (ص/ 149).

إن الكـامن في اللوحة، يجلو عن حـال «إبراهيم سـرحان» الـذي انتهى في حلوله بـ«الصديقيـة» إلى الصمت والهدوء، بعـد الأسفار التي طـالته في الغـرب، لكأنـه انتهى إلى حيثُ يمكن أن ينتهِيَ، إنَّ وضعه، كوضع العامل الريفي. .

بعـد هـذا، الجـانب المـرتبط بـالتشكيـل، تحق الإشـارة لحقـل السينما:

«. . يذكر الناس النجوم الممثلين الذين تكتب أسماؤهم بالحروف الضخمـة. . لكن هؤلاء رغم شهـرتهم لا يـشتـغلون كـثيـراً. . يصورون فيلماً مدة شهرين أو ثلاثة ثم يجلسـون عاطلين تسعـة أو

عشرة قبل أن يعرض عليهم فلم ثانٍ. . » (ص/ 152).

في هذا الحقل، تُـوظَّف المعرفة المرتبطة به، وبأجوائه. . وللذكر فإن هذا المجال سيُفرد له الروائي في «أوراق» حيزاً كبيراً.

أما إذا عمدنا إلى المسرح، فـإن الصيغة التي يجـري الحـوار بها أحياناً، تضعنا أمام مشهدٍ لا تنقصه إلا الحركة الحية، علماً بـأن الروايـة تحـوي حوارات متعـددة، إما بتـأكيدهـا في صيغتها المبـاشـرة، أو غيـر المباشرة. ولنتأمل هذا الحوار:

«. . (حنفي): شف. . عين نكير ومنكير!
(جعفر): أخذت له الكسرة من فمه. . هذي ساعة وهو يلهث.
(حنفي): اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة. . » (ص/ 217).

إنـه يجـري بين طـرفين «حنفي» و «جعفـر» وذلـك من خـلال مـا يشاهد أمـامهما. بمـوازاة هذا الحـوار المتميز بصيغتـه المسرحيـة، وفي اللحظة ذاتها، نتلقى حواراً عادياً بين «شعيب» و «موسى». . إننا نخضع لمستـويين من الـوعي، مستـوى من يـرون في أنفسهم المؤسسين لـ « الفريق» والمشرفين على تـدريبه. . ومستـوى آخر دونـه، هو في طـور النمو والتغير، وليس «النادي» في العمق إلا خطوة نحو تغيير العقلية.

المستوى السابع:

لغاتٌ أخرى: إذا كان ما يميز المستويـات اللغويـة السابقـة السمةُ

(*) (*) تجـدر الإشارة للجـانب المـوسيقي كـذلـك، لمـا يتم الفصـل بين الـطرب والموسيقى:

«. . الفرق بين الطرب والموسيقى كالفرق بين الرقص والبهلوانيـة. . الطرب في اللغة وفي سلوك الناس يـرمي إلى فقدان الـوعي، أو على الأقل إلى النقص من حدّته. . المـوسيقى تهدف إلى الاستلذاذ الـروحي مع حضـور وشحذ الـوعي. الموسيقى توأم الرياضة. . . » (ص/ 180).

الإبداعية المجازية والاستعارية، فإن ثَمَّة لغات أخرى يغيب عنها ذلك. إنها تنحو منحى العلمية أو تكاد، خاصة وأننا في تواصلنا معها نستشعرُ جفافَ اللغةِ وبُعدها التقريري.. وهي بذلك تضيف إلى المستويات المرصودة سابقاً، من حيثُ الدلالة الاجتماعية للنص الروائي.

أ ــ اللغة الجغرافية:

نقف عليها في بدايات الفصول، أو في حالة تبدل الترقيم، كما من الممكن العثور عليها في خاتمة فصل ما، أو ترقيم ما.. والملاحظ كونها تتسم بالطابع الجغرافي من حيث الوصفُ المتعلق بالجو، مع ضبط مقياس الحرارة والبرودة.. وككل فإن هذه اللغة تتواجد ضمن فقرات قصيرة...

«.. مارس شهر لا يطمئن إليه المرء. تارة بارد ممطر إذا كانتِ الرياح شمالية غربية وطوراً جاف حار إذا كانتِ الرياح جنوبية شرقية..» (ص/ 7).

«.. الطقس حار عاصفي، الرياح متقلبة ضعيفة شرقية إلى شمالية شرقية، الشروق في البيضاء على الخامسة وست وخمسين دقيقة والغروب على السابعة وثلاث عشرة دقيقة، الحرارة من ثمان عشرة إلى ست وعشرين درجة مائوية..» (ص/ 150).

ب ــ اللغة التاريخية:

يتم توظيفها لما يستدعي الأمرُ الإحاطةَ بشيء ما من وجهة تاريخية، على سبيل المثال مكان كـ«طنجة» أو «الصديقية»، أو شخصية ما، حالة سرد المحطات الأساسية منذ الطفولة إلى سن الرجولة، أوِ التطرقُ للكتابة عن الظروف التاريخية للدين الإسلامي. كنموذج الحديث عن «طنجة»:

«. . ـ بمناسبة الاستعداد لمهرجان الحوض الأبيض المتوسط. . قد يطول الكلام على طنجة ودورها في تاريخ المغرب والأندلس. . منذ دخول الإسلام إلى زيارة الملك الهمام محرر البلاد جلالة محمد الخامس تغمده الله برحمته. . . طنجة التي حررها المولى إسماعيل من يد الإنجليز واستردها المغرب بعد نصف قرن من الإدارة الدولية حيث اشتهرت كعاصمة للتهريب والجاسوسية. .» (ص/ 213).

ج ـ اللغة الدينية:

يعتمدها الروائي على امتداد النص، إذا ما ألمحنا للطابع الروحي الصوفي الذي تختص به «الصديقية». . بالإضافة إلى كون شخصيات كـ «شعيب»، «التواتي»، و«الشيخ العوني» هي في الجوهر شخصيات من سماتها تَدينُها، وشيوع بعض كراماتها وبركاتها. . ومن هذه الشخصيات المنفتح على المستجدات، مع التوق إلى التغيير: «شعيب». في حين أن «التواتي» يعكسُ خلفية أخرى، تتجسد في الكرامة والبركة والاستشفاء. أما الشيخ «العوني» فمثالٌ للعزلة والانغلاق، مع بيان سلبيات الظرف الذي يحيط بالإسلام، في ظل الراهن. . وقد جاءَتْ هذه اللغة متضمنة لشواهد هي عبارة عن آياتٍ قرءانية. . وبلغتِ اللغة ذورتَها بالنقاش الذي حاور فيهِ «سرحان»/ «الشيخ العوني».

«. . ـ الإسلام في محنة دائمة ـ إسلام مكة وهو الإسلام الحق حتى بعد الهجرة إلى المدينة. . كان بالأمس في محنة وسيبقى في محنة وإلى ما شاء الله. . .» (ص/ 199).

«. . لذلك قلت عندما كنت ألغو مع اللاَّغين إن الخِلافَةَ رسالةٌ وهدايَةٌ لا خلافة ملك ورئاسة وهي بيد العلماء. . الحاكمُ حاكمٌ مهما كان جنسه. .» (ص/ 200).

وتمتزج هذه اللغة كذلك بالطابع التاريخي. . .

د ــ اللغة الرياضية:

تتمظهر في لحظة وصف المقابلات الرياضية، سواء من طرف مذيعين، أو لما يتم ذلك من طرفِ السَّاردِ، وحتى في آنِ شرح خطة رياضية ما أُقِرَّ آتباعُهَا:

«.. المقابلة الكبرى التي ستجري يوم الأحد والتي ستنقل لكم مباشرة من الملعب الشرفي يصفها بحماسه المعهود الأخ الحداوي تتلوها ندوة الأسبوع بمشاركة رئيس العصبة..» (ص/ 10).

هـ ــ اللغة الحقوقية القانونية:

وهي الصادرة عن المحامي الذي تكفَّلَ بالدفاع عن «شعيب» ومن خلاله النادي الذي أسسه بعد أن أوقعتِ السلطة حلم التغيير والتجديد ضمن الغياب والحصار والمتابعة.

«.. في الملف شهادات أعضاء المجلس البلدي، طرحوا أسئلة تقوي بعضها البعض، كيف أتجاهلها ألغيها أتجاوزها؟ أول من يقرأ الملف بعدي ينتبه للإهمال.. زيادة على ذلك تلقيتُ اعترافات الخلوقي..» (ص/ 351)(*)(*).

نضيف لمجموع المستويات المرصودة سابقاً، الأمثالَ والحكم والأقوال التي دَعَّمَ بها الروائي ملفوظه.. ومنها على سبيل التمثيل:

«.. البز والفار لا توريه باب الدار..» (ص/ 33).

«الدار بالأساس والزهرة بالبذرة» (ص/ 41).

(*) (*) نضيف إلى هذه اللغات: لغة نباتية إذا حق القول (ص/ 151)، لغة ترتبط بشؤون الأكل والمطبخ (ص/ 177)، لغة طبية (ص/ 245) ولغة قاموسية خالصة (ص/ 261).

«. . الدنيا ناعورة اطلع اهبط» (ص/ 101).

«. . هذه أرض النفع والدفع. .» (ص/ 114).

«. . اضحكي يا جارة إن الليل موات. .» (ص/ 134).

«. . إذا طالت العشرة غلبت الصحبة. .» (ص/ 157).

«. . دار الوقت دار واللي هكذا دار لا بد سار» (ص/ 168).

«. . صاحبنا بحال بلّارج أخذ الحزن شارة. . يطرب ويبكي. .» (ص/ 172).

«. . كلْ اليوم ما بيدك وغدا يكون ما يكون. .» (ص/ 196).

«. . ولها مدير حكيم. .» (ص/ 196).

«. . اعبدوا الله بلا واسطة. .» (ص/ 196).

«. . المربـي من عند ربـي. .» (ص/ 230).

فمجموع هذه الأقوال، الأمثال والحكم تعضد من قيمة الرواية في مسارها الاجتماعي. . من جانب آخر، فالرواية تذهب إلى عملية تدوين هذا الجزء من التراث الذي يقل استعماله ويندر في الرواية المغربية، ولربما العربية، وأذكر أني عثرت في قراءتي لرواية «عرس بغل» لـ «الطاهر وطار» على نماذج من أمثال وحكم جزائرية تحقق توظيفها في النص.

لقد كانت هذه الأقوال، الأمثال والحكم، توظف بعد عملية سردية، أما للتمثيل وأخذ العبرة، حيث المطلوب من الطرف المتلقي الخضوعُ والاستجابةُ. . كما أنها قد تنزع لتلخيص السابق، فيبقى الملخصُ عملية إثارة للقولة، المثل أوِ الحكمة. . وبعض هذه، كما هو واضح جاء بلغة دارجة، وهو المفروض بحكم كونه موروثاً، إلا أن ما ينطبع بالسمة الدينية تجسد بلغة فصحى. .[4].

(4) تحسن العودة إلى ما جاء به «عبد الفتاح كيليطو» بخصوص المثل في «الكتابة والتأويل» دارتو بقال. ص: 37 و 38.

يتضح من المستويات التي أتينا على وصفها، كون البعض منها يقع داخل ما هو أدبي خالص، بينما تقع البقية خارج ما هو أدبي على أن هذه المستويات جميعها قد خضعت داخل رواية «الفريق» لحوارية وتعالق أسلوبي قصدي غَابَ في إثره صوت الكاتب ليحل صوت الآخرين عبر لغاتهم الاجتماعية المهنية والمنتمية لأجناس أدبية وغيرها. . والواقع أن هذه الأسلبة، تدعو نتيجة طابعها الحواري/ التناصي في الآن ذاته، للتساؤل عن حقيقة الرواية، وبالتالي عن منطقها. . وباعتبار أن الرواية تقدم الحياة، فإن هذه لم تخضع ولن لأحادية الصوت. . إن صوت السارد، المنظم للأحداث، القضايا، ومن ورائه الكاتب/ الإله، يتكسر ويخضع للتعدد فيغيب ويختفي. يقول «باختين»:

«. . والكاتب يبتعد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها، ومن خلال حَرْفِ نواياها عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً منافقاً) المجسَّد داخل لغته. .»[5].

بيد أن تداخل اللغات، أو وجود أكثر من لغة داخل المسار السردي، يضعنا أمام تهجين قصدي. . والمراد به كل ملفوظ صادر عن متكلم واحد، لكنه يحتوي في ثناياه لغتان ورؤيتان عن الحياة الاجتماعية. . وحين نقول بأن الروائي قصد إلى ذلك، فلأن الإنسان العادي في غياب الدراية التامة، تختلط في ملفوظه لغاتٌ دونما قصد. . فأن تقف في رواية «الفريق» على الديني، الشعري، التاريخي، الحكائي، القانوني وغير هذه المستويات، فإننا نكون أمام تهجين قصدي عمد إليه الروائي واعتمده. يرى «باختين»:

---

(5) «الخطاب الروائي». الفصل المتعلق بـ«التعدد اللغوي في الرواية». ص: 64.

«. . ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمي حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه، عملياً ملفوظان، وطريقتان في الكلام وأسلوبان و «لغتان» ومنظوران دلاليان واجتماعيان. . » [6].

واللافت، حسب هذه المستويات التي وصفناها وعلمنا على استخلاصها من النص، كون لغات بعض الأجناس: الحكاية مثلاً، أدب الرسائل، المسرح ولم لا الشعر، بحكم كون البعض يرى إليه في كونه أقدم الفنون، يتم استحضارها ضمن الرواية، حيث تتجسد كأنماط إبداعية عتيقة، لها أن تعزز النص وتضيف إليه، دون أن يرقى ذلك للطابع الأسلوبي البارودي أو الساخر. فهذه الأجناس تتوجد ضمن أفق ما هو حداثي تجريبي. . إنها «العتاقة» إن حقَّ، والتي يمكن تفسيرها كما ورد لدى «باختين»:

«. . فالصيغة الروائية الغائبة في فترة ما، تتوضَعُ وتصير بيئة تنكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة. . »[7][*].

«الفريق» بين الأمل والاحباط:

لا يشذ نص «الفريق» عن الروايتين السابقتين، من جانب عدم وضوح المعنى والمقصد. ذلك أن الدلالة الرمزية الاستعارية للفريق، تخفي عدة أشياء يذهب النص للإيحاء بها عوض الافصاح عنها بالتمام والكمال، فالمؤكد أن هذا الفريق يتأسس على أنقاض آخر. إذن ثمت فريق قديم، وآخر حديث الظهور والنشأة. القديم يرتبط بسلطة البلاد،

---

(6) نفسه. ص: 66.

(7) نفسه. ص: 69.

(*) أفدنا كذلك مما جاء به «قمري البشير» عن «التجليات». مجلة «فصول». العدد الخاص بـ «الأدب والفنون».

وهو فاشل عن الوصول بها نحو المستقبل والتغيير، بينما الجديد يخلق أسئلته خارج دائرة السلطة لغاية الامتداد والاستمرار. . والظاهر أن الرياضية لم تكن غاية في حد ذاتها، وإنما شمولية المعرفة كما نتبين من خلال «النادي» الذي أرسى دعائمه «شعيب»، بعد أن أُعَدَّ له انطلاقاً من أبناء «الصديقية»، والذي يوجدون خارجها، إذ العودة إلى «مهبط الإلهام» كان هدفه التغيير وبناء المستقبل. . هذا المشروع جابهته سلطته المدينة مُمثلة بـ «المجلس البلدي». . لقد واجهته بحكم كونها آخر من يعلم من ناحية، ومن أخرى لأن التأسيس لا يأخذ بعين الاعتبار وضعية الفريق القديم. . وحتى تحصل السلطة على مسؤولية ولو باختراعها وابتكارها، مزجت الفريق الجديد بعناصر من القديم، لولا أن ذلك لم يعط الثمار المرجوة منه في نظرها، ولئن كانت بداية الطريق على الدوام تكون محفوفة بالعثرات والمنزلقات. . وحتى يتمَّ القضاء على هذا المشروع، نُسبت تهمة التخريب لبعض أفراده ومؤسسيه، وهي التهمة التي قادت «شعيب» إلى السجن بعد المباراة غير العادية الأخيرة. . .

إن «العروي» من خلال هذه الرواية يضبط سيرة فريق يضع رهن اعتباره المعرفة أولاً، والرياضة ثانياً، وذلك منذ فكرة الإنشاء والجمع والتأسيس، إلى الموت والإحباط والانتهاء. . وما دام التأسيس يتم بعيداً عن آلياتِ السلطة، فإن هذه الأخيرة أفلحت في إحباطه، خاصة وأنها تملك من يتكفل بالدفاع عنها وإسماع صوتها من داخل الفريق نفسه، ولقد لعب «الخلوقي» كمؤسس هذا الدور، مما يجسد بأن التأسيس لم يكن قد خطط له عن طريق الاختيار والانتقاء. . فوضع التغيير وبناء المستقبل على جميع المستويات، يُجابَهُ بمَنْ لا رغبة لهم فيه. . إنهم يصنعون التماثيل التي يمكنهم تحريكها متى شاءوا، وبالتالي وضعها متى حقَّ ذلك. . وبالرغم، فإن «فائق» ابن «شعيب» كما يدل عليه اسمه، سيظل ساهراً مهتماً بالسائد وشاهداً عليه.

في معنى السفر:

السفر معناه التنقل من مكان إلى مكان.. لا يتم التنقل إلا لهدف وغاية.. في رواية «الفريق» نجد دلالة السفر تفيدُ التحول نحو الأصل. أقصد نحو «الصديقية».. ذلك أن الائتلاف والتضام الذي جمع أعضاء الفريق والمؤسسين له، كان القصد منه النهوض بـ «الصديقية».. وللذكر فإن هؤلاء، الذين تجمعهم آصرة الانتماء لهذا الأصل، يعيشون في منأى عنه.. لذا، سيكون الفريق نقطة ومركز التلاقي.. كما سيكون «شعيب» القادم من خارج «الصديقية» والمقيم بها، والذي انتهى إلى السجن، الداعية الأساس لهذا التآلف والتلاقي.. من ثم فالسفر يتحقق نحو الداخل، نحو ما هو الأصل. لكأني به سفر نحو الرحم، رحم الأم.. وهو ذاتُ المعنى الذي طالعنا في تناولنا لرواية «الغربة».

إلا أن الأمر لا يتوقف عند هذا المعنى وحده.. ذلك أننا نجد للسفر معنى آخر، ونرمي به إلى السفر الذاتي، حيثُ الانغماس في المعرفة والمطالعة في نوع من التصوف.. ولقد تمثل هذا في شخص الفقيه «العوني».. كما قد نجده بشكل نسبي لدى «سرحان»، وهما معاً إضافة لـ «شعيب» قدموا من خارج «الصديقية» وأقاموا بها.

إنه سفر ذاتي فكري ينم عن تجاوب والفضاء المنتهى إليه، خاصة وأن الفضاءات المتحول عنها لا تستجيبُ للقناعات المومأ إليها سالفاً..

في دلالة الموت:

للموت صورتان داخل الرواية. صورة الموت الحقيقي. ونرمي به إلى الانتهاء وتوقف الحياة، ونمثل على ذلك بنهاية الشيخ «العوني».. وهي نهاية ترمز إلى بداية اندثار جيل من الشيوخ الحكماء والمتصوفة... هؤلاء الذين يتمسكون بكل ما يربطهم إلى الأصالة ويشدهم إلى الإسلام في أسمى مظاهره وتجلياته.. ثم موت مجازي، أي الحدُّ من الفعالية، على الرغم من استمرار الحياة.. ونقف على

ذلك في العلاقات الاجتماعية والروابط الأسرية التي تنتهي إلى الانفصام وعدم الاستمرار. نستدل على ذلك بـ «شعيب» وزوجته، «عمر» و «مريم»، «وشان» و «فطومة»، «علي نور» و «خميطة»، «سرحان» مع «ذات الإسمين».. في حين تستمر العلاقة الجامعة فيما بين «الخلوقي» و «فاطمة الزهراء».. فانتهاء هذه العلاقات إلى الانفصام هو نوع من الموت الذي يُفقدها صلاحيةَ الاستمرار والتأسيس لما هو مستقبلي. فنهاية الأسرة هي صورة لنهاية المجتمع الذي لا يرتكز على قيم وأسس سليمة وصحيحة..

بيد أن الجانب الثاني من هذا الموت المجازي، يعبر عنه المآلُ الذي انقاد إليه مؤسسو الفريق.. وهو مآل يتباين بين طرف وآخر، أو بين عضو وآخر.. فـ «شعيب» انتهى إلى السجن، وهو في الجوهر صورة من الشيخ «العوني» تمتاز بانفتاحها وليس بالانغلاق.. وهي نهاية لعبت السلطة في نسج خيوطها وحبكها بإتقان وفعالية.. أما «عمر» فانتهى إلى المتابعة القضائية والقانونية بعد قصته مع «ذات العيون الزرق» والتي تماثلُ إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة».. في حين انساق «وشان» الذي كانت علاقته مع زوجته يشوبها الشك لعامل الخيانة، إلى التيه وعدم تحديد وجهة المقصد، وهو ذاته، وإن بشكل نسبي حال «سرحان».. وتبقى «خميطة» التي انفصلت عن «علي نور» (يقاربُ سرحان)، بلا وضعية بعد ضياع المورد الذي كانت تعتمده في عيشها وأقصد المطعم..

فالموت كما حاولنا الإلمام به، أضفى على الرواية طابع الحزن والمأساة، وهو الطابع الذي يدفع للتساؤل حول حقيقة التغيير وأبعاده..

في اعتماد اللون:

أوردنا فيما سلف، إشارة مؤداها كون الروائي يعتمد في كتابته على

تحديد اللون، سواء تعلق الأمر بمكان، أو شخصية أو شيء من الأشياء المرغوب التحدث عنه. . مثل هذا التحديد، تتطلبه الكتابة الوصفية، إن لم نقل تفرضه. . فمن خلال الوصف اللوني يتم رسم الملامح المراد تقريبها للمتلقي. . فاللون ينكتب، يتموضع في إطار، يصبح لوحة متميزة. . وباعتبار اللون بمثابة نور، فإن تأكيده إلغاء للتعتيم، للظلام الذي من شأنه الحلول دون تقريب الغاية والهدف. ولن نذهب بعيداً، كيما نؤكده بأن فضاء المغرب حيث تدور وقائع الرواية هو أصلاً فضاء نور، كما اعترف بذلك التشكيليون الغربيون الذين زاروه، أو أقاموا بقطر من أقطار المغرب العربي. أخص بالذكر: «دولاكروا» و«كلي»[8].

والروائي في تحديداته اللونية، لم يكن يلجأ للألوان الحارة وحدها: «الأحمر، الأصفر، البرتقالي»، أو الباردة «الأخضر، البنفسجي والأزرق»، وإنما كان ينزع إلى خلق هذا التمازج، هذا التجاور، وذلك بإضافة ألوان أخرى يصعب التوصل لمدلولها. . كمثال «اللوزي، القمحي والشمعي». فتضافر هذه الألوان يخدم النص الروائي في بُعده التعددي. يقول «محمود أمهز»:

«. . فالألوان، إذا ما تقابلت أو تجاورت، يدعم بعضها بعضاً فتبدو أكثر تألقاً وسطوعاً، أو يتأثر الواحد منها بالآخر، فيزداد هذا اللون تألقاً، بينما يفقد الآخر شيئاً من نصوعه وتألقه. . .»[9].

إن الكتابة الروائية لدى «العروي» تنزع للإضاءة، ولا تترك الأوصاف المرتبطة بالشخصية أو بالمكان غير محددة. .

---

(8) «آفاق». مجلة اتحاد كتاب المغرب. مقال «موليم العروسي»: مشكلة النور في التشكيل المغربي. العدد 2. 1989. من ص: 67 إلى: 74.

(9) جريدة «الحياة» اللبنانية الصادرة في لندن. العدد: 10072 و10074. بحث «محمود أمهز»: «اللون في كتابات الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين».

عن المقدمات:

أشـرت في مفتتح هـذه الـدراسـة، إلى كـون الـروايـة تنقسم إلى فصول مرقمة، وأن كل فصـل تم التقديمُ لـه بنص موازي هـو عبارة عن قولة فلسفية، تاريخية، اقتصاديـة، أدبية، أو بيت شعـري أو مقتطف من رواية إلى غير ذلك. . وبالـرغم من أن همي ليس بحث هذه المقـدمات والحديث عنها، بقـدر ما يـرتكز على وصف مستـويات التعـدد اللغوي، فإني أرى إلى كون شمولية الإحاطة والإلمام لن تتمَّ إلا باستكمـال النظر لهذه المقدمات. .

العادة، كما نتبين اعتمـاداً على النصوص الـروائية، كـون التقديم يكون مباشراً، وذلك لما يتم تقديم الروائي لنصه بحثاً عن إضاءة ما، أو تبسيط. . كما أنه قد يكون غير مباشر في حالتين. . حـالة تقـديم النص من طـرف ليس هو طـرف الكاتب، وإنمـا شخص الناقـد، أو أي مبـدع آخر. . وفي الثانيـة، يُمَهَّدُ للنص عن طـريق اختيار مـا يوازي مضمـون النص الـروائي. . ثمت يَنْتَزِعُ من نص آخـر، أو من أكثـر من نص، مـا يوافق المقصد المحدَّدَ من طرف الكاتب الروائي. . والحـالة الثـانية في الجانب غير المباشر هي ما يهمنا. . .

تلعب هذه النصوص دور التهييء، دور الإعداد. . ذلك أن ما يقع عليـه بصر المتلقي بـدءاً هذه المقـدمات على أن اختيـارها ليس عمليـة سهلة هينـة، وإنما يخضـع لنوع من الإحكـام. . خـاصـة وأنهـا تـوجـه القـارىء لما سيـأتي على التعـامـل معـه. . ثم إنهـا تجلو عن سعـة أفق الروائي المتمثلة في قراءاته المختلفة والمتنوعة، وأيضـاً في مشاهـداته، وهـو ما نتعـرف إليه في «أوراق» كـذلك. . لمـا يتم تأكيـد الهوامش في نهاية الـرواية. . إذ تغـدو بمثابـة إحالات على مـا يشير الـروائي إليه في صلب العمل.

فهذه النصوص، الأقوال الموازية في «الفريق» عملت على إضَاءَةِ الكامنِ في فصول الرواية.. إنها تكاد تلخص ما سيتم التعرف عليه/ إليه ضمن الفصل الروائي إلا أن هذا لا يعني بأن قراءتها لوحدها عملية كافية، خاصة وأننا لا نستشف دلالتها وبعدها إلا بعد الاتيان على الفصل بكامله.. ثم إن تنوعها وعدم استقرارها على حقل واحد، يضيف إلى التعدد اللغوي/ الأجناسي الموجود في الرواية. فبقدر ما تتنوع اللغاتُ داخل الفصل الواحد؛ تتنوع هذه النصوص الموازية أيضاً.

إنها تخدم كل فصل مستقل، علماً بأن الروايات العربية ـ فيما أعرف ـ تعتمد نصاً موازياً أو أكثر منه، في الصفحة، قبل الشروع في قراءة الرواية ليس غير..

خاتمة:

لقد سعينا فيما جئنا به، إلى مقاربة لغة الرواية، وذلك حسب تعددها داخل النص، دون أن نغفل بعض التيمات الأساس ضمن الرواية، وجهدنا خطوة، للمتخصصين إكمالها../..

القسم الرابع

«أوراق»
قراءة جامعة في رواية جامعة

بَيْنَ الامتـداد والاختلاف يمكن النـظر إلى «أوراق». الامتـداد من حيثُ اعتبـــارُ «أوراق» النص الـروائي الـرابـع في مسيــرة «العــروي» الإبـداعية». أمـا الاختلاف فيجلو عنـه التّنصيص المرافق للعنـوان، أي «سيرة إدريس الذهنية». فالنصوص السابقة تَمَّ النظرُ إليها من زاوية كونها روايات، أما ما نحن بصدده الآن، فهـو سيرة ذهنيـة بالأسـاس.. وعلى الـدوام، يتحقق التعامـلُ انـطلاقـاً مِمَّـا حـدَّدَهُ المؤلفُ في غـلاف عمله الإبداعي.

«أوراق» هي استكمـــالٌ لمــا تــأكــد في «الغــربــة»، «اليتيـم» و «الفريق»، خاصة فيما يتعلق بحيـاة «إدريس» التي تعرفنـا على جوانب منهـا في «الغـربـة» ثم «اليتيم»، في حين خلت «الفـريق» إلا من إشارة عـابـرة إلى «إدريس».. وهي بـالتـالي الإشـارة التي تـومىء إلى كــون «العـروي» سيخص «إدريس» بمؤلف إبداعي كـامل، إذا مـا ألمحنا إلى كون مجموعة من شخصيات «الفريق» قد تحقق ضمن هذه الروايـة بسط تفـاصيل حيـاتها، ومنهـا من تعرفنـا إليها/ عليهـا في العملين السـابقين (الغربة واليتيم)..

تلتقي «أوراق» مع الأعمال السابقة في جوانب نذكر منها:

1 ـ الشخصيات :

كما تعرفنا في السالف على «شعيب»، فإنه يستحضر في «أوراق» كشخصية تتكفل بالإطلاع على «أوراق إدريس» بعد وفاته، إلى جانب السارد المتحكم في العملية السردية. . وكما يُذكر «شعيب» ويُستدعى، تتمُّ الإشارة إلى «يوليوس» الذي صادفناه في «الغربة»، وأيضاً «مارية»، الموجودة في «الغربة»، «اليتيم» ثم «أوراق» بالضبط في الصفحات الأخيرة من السيرة. . .

2 ـ الفضاء :

خلاله يتم التطرق للرابطة الجامعة بين «إدريس» و «الصديقية»، التي ليست سوى «أزمور»، كما تجلى ذلك في «الغربة» أيضاً في الحديث عن «مراكش»، «الرباط» و «البيضاء»، ثم الغرب ممثلاً بـ «فرنسا» و «ألمانيا».

مسافات التخييل :

أول ما يثيرنا بعد الفراغ من قراءة «أوراق» التساؤل لماذا سيرة ذهنية وليس ذاتية؟ إننا منذ البدء أمام انحراف مقصود. . ما دامت السيرة العربية المتعارف عليها، تنصص على ذاتية أساساً. . فالسيرة الذهنية، كما جسدتها «أوراق» تتعلق بفكر وثقافة شخصية (خيالية/ واقعية) هي شخصية «إدريس». في المقابل تنزع السيرة الذاتية إلى الحديث عن حياة الشخص، سواء بضمير المتكلم أو الغائب، وهو حديثٌ يُستعاد فيه الماضي، كما العلاقة مع الوسط العائلي المتربى فيه، دون الخلو حتى من التصدي لمرحلة التمدرس والتعليم(1).

القول بسيرة يجعل «أوراق» تلتقي ببقية السير مع الاختلاف

(1) يُنظر إلى تعريف «Philippe le jeune» في مؤلفه «Le pacte autobiographique». سوي. ص: 7.

المطلق عنها. . إنها تلتقي بها في الجانب المتعلق برواية السارد، لما يستعمل ضمير الغائب (عن إدريس)، وذات الأمر نتطلع إليه في الأوراق التي خلفها «إدريس» لما يتم الحديث عن (الفتى)، علماً بأن «الأيام» قد سيقت وفق ذات المساق، بينما تحقق السرد في «في الطفولة» عن «الطفل». . فما يتَبَلور التركيز عليه في «أوراق» ليس العائلة، وقد كانت شبه مرفوضة لغياب الأم، وإنما الفكر. . إنها إذن أوراق فكر لا وسط عائلي. . ذلك أن السارد، ومن خلفه الروائي نزع لأن يكون مركباً[2]. . إنه يركب نص من نصوص سابقة، وذلك بعرضها إما كمقروءاتٍ أفلحت في خلق التأثير والتأثر، أو بتلخيصها والرد على محتوياتها. . فالسيرة الذهنية هذه، تحاورُ مجموعة من النصوص، تضمُّها لتفتتها من الداخل، خالقة منها نصاً مغايراً غير مألوف على مستوى الكتابة الروائية. . علماً بأن أية سيرة هي رواية، وكل رواية تحتضن مسافة سيرية.[3]. . .

ما ذكرناه الآن، يدعونا للتساؤل عن إبداع «العروي» في «أوراق»، عن خياله وكيف وظفه في سيرة فكرية تتباين عن النتاجات السابقة، المرتهنة لما هو فني خيالي شعري. . . في اللحظة التي قد تقودنا فيها «أوراق» إلى نوع من الملل حالة مناقشة قضية فكرية أو سياسية، إذا ما ألمحنا لكون القارىء غير متمرس بهذا النمط الكتابي الإبداعي. . .

لقد جعل «العروي» شخصية «إدريس» تؤول إلى الموت بعد مسيرة طويلة. . إنها تنتهي للغياب مخلفة من ورائها مجموعة من الأوراق، الآراء، والمواقف التي تعيدُ لها الاعتبار ولفكرها. . هذه الأوراق غير منظَّمَةٍ، ولقد تكفل تنظيمها السارد، إلى جانب «شعيب»

(2) نشير إلى مقولة «مالارمي»: «أنا مركب». جان كوهن في «بنية اللغة الشعرية. ترجمة «محمد الولي» و«محمد العمري». دار توبقال». ص: 41.

(3) كتاب «التنظير والممارسة» لـ «لحميداني حميد». عيون المقالات. ص: 66.

الـذي تعرفنـا عليـه كفقيـه زاهـد متصـوف وراغب في البحث عن الحق والتغيير ضِمْنَ «الغربـة» كما «الفـريق». . ولقد أخضـع الساردُ التـرتيبَ لِحُقَب الحياة، من الطفولة إلى الموت. . أيضاً للتحقيب الزمني الدقيق، من الخمسينيات إلى الستينيـات. . وقد كـانت كل ورقـة تختتم بـإشارة زمنيـة. . وحتى مكانيـة. . أي أنَّهُ يضـع سنة الكتـابة، والمكـان الـذي تمت فيه. . أمـا السيرة، فقـد جعلهـا ـ كمـا أسلفت ـ مجمـوعـة نصـوص، منها السـردي الفني، والتقريـر شبه الجـاف، كمـا الـرسـائـل والتأملات. . إنها نصٌّ في بعض مستوياتِهِ يشابه «الفـريق». . لذا، يبقى مخيـال الروائي فـاعلاً على مستـوى الترتيب والتـركيب، وتضمين النص لنصوص من ذات الطينة والعكس. .

مسألة الرواية/ السيرة:

من منطلق اعتبار السيرة رواية، لولا أن ما يميزهما المحمول على ظهر الغلاف من حيثُ التحديد المتعلق بالجنس الروائي. . فإن «أوراق» تضعنا أمام أشكال حول حقيقـة الروايـة/ السيرة في هـذا النص. . ذلك أننـا أمام نص مفتـوح على مـا هـو سيـري روائي، وعلى مجمـوعـة من النصـوص التي لا تجانسُ هـذا السيـري الـروائي، إنْ لم أقـل بـأنهـا لا تجـانس الأدبـي بما هـو خيـالي إبـداعي. . من ثم فنص «أوراق» ينبغي النظر إليه، كما إلى سواه كنص ينفتـح على نصوص ولا ينغلق دونهـا. . إنـه ينفتح عنهـا ليقول التعـدد على مستوى النصـوص، كما على صعيـد المعنى. . .

إن «أوراق» تحـافظ على جانب من الحـدود الموضـوعة أسـاسـاً، والخاصة بها كجنس، وحين نقول بالحدود، فـإننا نـرمي إلى المكونـاتِ المتعلقة بهذا النمط من الكتابة. . لولا أن هذه المحـافظة تُخْتـرقُ لحظة الانحراف عنها، وذلك بضم مجموعة من النصوص المغايرة، والمخالفة للنص الأصل. يقول «صبري حافظ»:

«.. فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصفُ بها..»[4].

لذلك، فمسألة الرواية بما هي سيرة، لا تطرح على أفق القارىء إمكان إقصاء النص عن الجنس الذي ينتمي إليه.. فالأوراق الموضوعة رهن السارد و«شعيب» هي حياة «إدريس» التي نتطلع إليها، في الآن الذي نتعرف فيه إلى وجهة نظرهما فيها.. وهي بالتالي ثقافة وفكر «إدريس».. إنها التنقيب في ذهنه لاستجلاء مجموعة من المرجعيات الكامنة فيه.. مع العلم أن أية كتابة كيف ما كان نوعها، تؤسِّسُ سؤالها على نصوص سابقة قد تظهر في النص أما بالإشارة البينة الواضحة، أو بالتلميح والرمز إليها.. وفي نص «أوراق» لا يتم التوقف عند الأدبي وحدَهُ، وإنما على النظري كذلك.. يرى «قمري البشير»:

«.. فمن جهة هناك «النص الأدبي» (السردي) وغيره الذي يتحول إلى «نص نظري» (فكري، ايديولوجي، فلسفي، تاريخي) وهناك «النص النظري» الذي يتحول إلى «نص أدبي» (سردي تخييلي)..»[5].

فـ«أوراق» حالة قراءتها تشتغل على هذه المراوحة، على هذا الانتقال بين الأدبي النظري، والنظري الأدبي.. إننا أمام بناء يتأسس، لتتم خلخلته، ثم يتأسس لتتحقق خلخلته.. على أن هذه الخلخلة لا تؤثر على هيكل النص، ما دام الروائي قد قصد إلى ذلك.. إلا أنه، ولكي يُؤدي النص/ النصوص وظيفته، نزع إلى هذا الترتيب والتنظيم

---

(4) مجلة «عيون المقالات». دراسة «صبري حافظ» عن التناص وإشاريات العمل الأدبي» العدد: 2. 1986. ص: 83.

(5) ملحق «الميثاق الوطني» الثقافي. دراسة قصري البشير لـ«أوراق»: «أسئلة النص/ أسئلة الكتابة/ أسئلة الذات والمجتمع». 5 فبراير 1990.

المجسد لتحولات المسار الفكري الثقافي السياسي في حياة «إدريس»: من الطفولة، أو البدايات الأولى للتمدرس، إلى موته، بعد أن حاضر خارج وطنه.. لقد سِيقَ الترتيبُ والتنظيمُ اعتماداً على السنوات التي انتهت بها الأوراق، وبالتالي هي سنوات العمر والرحلة الفكرية.. لكي تُمثِّل على ذلك، نستحضر الفصل الثاني «المدرسة» من القسم الأول، وضمنه يضعنا «إدريس» أمام «شمس نيتشه».. حيثُ يوردُ ما تعرف عليه من أفكاره ونظرياته، ويذهب أحياناً لتأكيد مقتطفاتٍ لما قرأهُ.. أما في القسم الثاني، فيتمُ في الفصل الخامس «الضمير» تناولُ «النقد الذاتي» لـ «علال الفاسي» في رد على شكل رسالة يتمُّ خص الزعيم «علال» بها.. وثمت رد آخر عن «إريس الشرايبي» فيما يتعلق بروايته «الماضي البسيط» كما على الجزائري «مالك بنابي» في الفصل السادس من القسم الثاني «الهوية».. إلى غير ذلك.. فهذه الردود، المناقشات والمعارف، تجلو عن الطابع الفكري النظري المحتوى ضمن الرواية، والذي يشكل نصوصاً مغايرة.. هذه التي يتم دمجها في النص السردي، بعد الإشارة إليها وتلخيصها والتعليق عليها من طرف «إدريس»، في حين كان السارد و«شعيب» معاً يذهبان إلى تقويم المكتوب، أو مناقشته وُفق مقارنته بما سلف.. دون أن يغيب عن بالنا ما جاء به عن الرواية، كما عن السينما...

فالتلخيص يهدف إلى وضع القارىء في الصورة، صورة نص آخر متضمن في النص المقروء، أي «أوراق».. إن القارىء في هذه الحالة يتموقع بين نص ينمو ويتفاعل بعد تخلقه.. ونص جاهز تتحقق معرفته انطلاقاً من النص الأول.. وهذا التفاعل الذواتي يفتح الباب أمام حوارية لا تخلو من وِجهة النظر، أو من وِجهات النظر، ما دام ثمت التعليق بعد التلخيص.. وهو تعليقٌ يصدر إما عن «إدريس»، السارد أو «شعيب».. فالتلخيص في ضوء هذا يفتح أفق القارىء على ما (قد) لا يعرفه، أو ما

سبق أن تعرف عليه.. إلا أن التعليقَ يبقى خاصاً ومتفرداً.

وظيفةُ الهامشِ:

تعوّدنا أن يكون الهامش مرافقاً للدراسات والأبحاث النظرية الفكرية.. في «أوراق» كنص إبداعي نقف على (139) هامشاً.. وهي بالتالي تتوزع ما بين الديني، السياسي، الأدبي، الاجتماعي والسينمائي... من خلال هذا يتبينُ أن الهامش يحيلُ على المقروء، والإحالة إضاءة لِمَا تمت الإشارة إليه.. إنه يعضد ما قيل ويضيفُ إليه دون أن ينالَ منه.. إن الهامش نص يتفاعلُ مع آخر، وفي التفاعل يتسع أفقُ المعرفة.. فمن ناحية يجلو الروائي عن مخزونه الثقافي الذي يمتح منه، ويضع من أخرى القارىءَ أمام صورة لنص آخر.. إلاّ أن التعضيد يفصح عن نوع من المقارنة بين نص تتبلور قراءته، وآخر تتم الإحالةُ عليه...

على أن التنوع الإحالي يجسد المحتوى ضمن النص.. فبقدر ما كانتِ الهوامشُ مختلفة، تبايَنَ النص بدوره نتيجة للضم/ نصوصية الكامنة فيه.. ولو أن الروائي اكتفى فقط بالاحالات الترقيمية، لكان حتى في غياب إيراد النقاشات الكامنة في النص، قد وضعه في السياق الحواري التناصي...

وما دامت السيرة ذهنية، فإن وظيفة الهامش تأكيد المسافة فيما بين الخيالي والواقعي الحقيقي.. فما تمَّتِ الإشارةُ إليه ضمن هذه الهوامش معروفٌ ومألوفٌ ومتداولٌ من طرف المتلقي، ومِنْ سواهُ، سواءاً كان عاماً أو خاصاً يُتداول بين فئاتٍ محدَّدة.. إنَّهُ الحقيقة البعيدة عن الخيال، دون أن يغيبَ عن بالنا كون السيرة الذهنية تشير إلى نصوص إبداعية/ خيالية.. إضافةً لما ذكرتُهُ، أَوَدُّ التَّلميحَ إلى أن الهامشَ يلعب دور الإيجاز.. فما لا يُرغب تفصيله، يتأكد إيجازُهُ وليس الإسهابُ فيه،

وعلى المتلقي فيما بعد الرجوعُ والعودةُ إليه، كيما يخلقَ المقارنةَ المرغوبةَ. . .

ولعل أبلغَ مثالٍ عن هذا الإيجاز، رواية «سلطانة» لـ «غالب هلسا». . فعلى مستوى المسرود، كنا نتعرف على نص «سلطانة» كما «مدام بوفاري». . إلا أن بعض الوحدات الحكائية الصغرى كان يُقْصِيها الروائي من سرده، وذلك بإيرادها في الهامش وتفصيلها، حيثُ إنها كانت تشكل نصاً مستقلاً بذاتِهِ ولِذاتِه، علماً بأن «غالب هلسا» لم يحملِ النص بمثل هذه الحمولة الثقافية الفكرية الموجودة في «أوراق»، دون أن يفوتنا التنبيهُ إلى أن حقل علم النفس يشكل مرجعية ثابتة في كتابات «هلسا» الروائية. . (*).

شخصية «إدريس»: من الفقدان إلى الحنين:

من «الغربة» إلى «أوراق» يستمر «عبد الله العروي» في تأكيد ذات الشخصية التي بنى عليها مشروعه الروائي. وإن كانت بعض الأعمال الروائية العالمية قد نزعت شهرتها من خلال الأبطال المتحدث عنهم فيها، فإن مشروع «العروي» الإبداعي الروائي تحق فيه تسمية مشروع شخصية «إدريس»، ما دام الحديث يرتكز أساساً عنه، سواء بالتفصيل والتوضيح، أو بالإشارة والتلميح. . ولئن كنا نرى كما ذكرت سالفاً، بأن الإشارة ترد في «الفريق» لوحدها، علماً بأن «أوراق» قد خصه بها من البداية إلى الختام. . إنها سيرته الذهنية. . قد يلاحظ البعض بأنه كما يذكر «إدريس» يتم الحديث عن «شعيب». . وهو قول صحيح وموضوعي سَنَعملُ على تفصيله حين التطرق لدلالة المرآة في «أوراق».

إن نص «الغربة» ثم «اليتيم» و «الفريق» يتم فيهم ذكر اسم

(*) ملاحظة: في «بيضة الديك» لـ «محمد زفزاف» وردتْ هوامش على شكل تدخلات من المؤلف ذاته. .

«إدريس» كـاسم علم، دون تأكيـد اللقب أوِ الكنية. . إنـه يُذكـر، وسط مجموعة قليلة من الشخصيات إذا ما استثنينا «الفريق»، وهو العمل الذي حـوى الكثيرَ من الشخصيـات الرئيسَـة والثانـوية كمـا اللغـات. . . وهـو بالتالي علم غيـر مركب تركيباً إضـافياً أو إسنـادياً. . إلا أنـه في «أوراق» كسيـرة، يتم تحديـد الاسم كامـلًا: «صفي الدين أبـو العلاء إدريس بن إدريس». . علماً بأنَّ مرجعية التسمية، قد أعـادها «حسن بحـراوي» إلى ما جاء في الغربة» وهو التالي:

«. . زارت أمه الموسم وذهبت عند الشواف وهي حامل في الشهر الثالث فرأى في الرملِ أنه سيكون ذكـراً ويكون فقيهـاً يسمى باسم الولي الصالح. . وفعلًا قبل الوضع بأيـام مات أبوه وسمي بـاسمه وصدق كلام الشـواف ودفنت الأم المصران في ضـريح مـولاي بو شعيب». («الغربة»/ ص/ 115).

وقد فسر «بحراوي» هذا بقوله:

«لقد اختار الراوي الإتيان بهـذا السرد الـرسولي لأجـل أن يوهمنـا بأن بطل رواية الغربة ما سمي بـإدريس إلا لأن الشواف قـد تكهن بـذلك أو لأن المصـادفات شـاءت أن تحقق، بموت الجـد، أمنية الوالد في أن يسمي طفله باسم أبيه. .»[6].

وثمت إحالة ثانية وردت ضمن «الغربة» تمدنا بمبرر التسمية، وهو المبرر الدال على شخصية «المثقف»:

«. . مـا سمي إدريس إلا لكثـرة مـا كـان يـدرس الصحـائف. .» («الغربة»/ ص/ 90).

---

(6) كتاب «بنية الشكل الروائي». البـاب الثالث «الشخصيـة في الروايـة المغربيـة». حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. ص: 256.

على أن الحديث عن شخصية «إدريس» لن يتم من خلال مجموع الروايات، أو هذا المشروع المايزال مفتوحاً على الخصب والنماء والإضافات الجادة.. خاصة وأن جُهداً من هذا القبيل يتطلب إفْرَادَ مُؤَلَّفٍ خاص به.. وهو ما نأملُ أن يكون مسعى «الغير».. وإنما سنتصدى لشخصية «إدريس» اعتماداً على «أوراق»، وإن كانت بعض الإشارات قد أُكِّدَتْ في الأعمالِ السابقة، خاصة «الغربة» و«اليتيم».. إننا سنتناولها من خلال الفقدان والحنين...

ما يميز شخصية «إدريس» في «أوراق» التستّر والانطواء. وهي حالة إنسانية نفسية ناتجة عَمَّا مُنِيَ به الشخص في مراحل حياته الأولى وأرمي بذلك إلى فقدان الأم، وبالتالي الوقوع بين حنان الأب وسلطة الأخ. فما دام مصدر الحنان قد آل إلى الانتهاء، فإن ما يعوضُ الحنينَ المفقودَ الحدُّ من الحرية ثم الإخضاع والإجبار، الرامي ليس إلى تأكيد مشاعر الشخص، رغباته وميوله، وإنما تدعيمُ وتأكيد آمال الأطراف الأخرى الأمية، والمفتقِدة لأدنى المشاعر الإنسانية.. من ثم نجد شخصية «إدريس» تلجأ إلى الوحدة، إلى مناجاة الذات، وإلى التَّعبير عن المستشعر به.. وهي العوامل المُؤَهلة لامتهان الكتابة، ذلكم الحلم الذي سعى «إدريس» لبلوغه، على الرغم من متاعب الكاتب في البلدان المتخلفة.. وللذكر، فإن هذه الرغبة لم تكن لترضي أفراد الأسرة، الذين كانوا يرون في «إدريس» مطامح مغايرة لكأني به لا يقرأ بذاته، بفكره، وإنما بذواتهم وأفكارهم..

«جواباً على سؤالك أقول إن إدريس، يتيم الأب، يعيش في محيط فقير كئيب، يشعر نحو أبيه شعوراً مزدوَجاً، واثق أن غده سيكون أفضل من حاضره بسبب عزمه على التفوق في دراستِهِ..»(ص/ 25).

«.. منذ صباي وأنا أحلم أن أكون كاتباً..» (ص/ 95).

فالإحساس بالوحدة والعزلة، لن يقود «إدريس» إلا إلى الحلم بالهجرة. وذلك قصد الخلوة إلى الذات بعيداً عنِ الأسرة من جهة، وتوقاً إلى النَّهل من المعرفة والعلم من ناحية أخرى. . . وهو ما تمثله حال «إدريس» في الغرب. . إنها صورة الانفصال عن المنشأ والأصل، كما عنِ الوطن. . لكأن الحقَّ هنالك وليس هنا كما يدّعي الصوفية في سياحاتهم. . غير أن هذا الانفصال سوف يتولدُ عنه الحنينُ. . الحنينُ إلى ما فُقِدَ:

أ/ الأم.
ب/ البلدة.
ج/ الوطن.

من ثم، سيتعقب «إدريس» أخبارَ الوطن، كما أنه سيحاكم بالمُحَاجَّةِ والمُقَارعة جميع القضايا التي تمسه، وتؤثر على مساره الفكري والحضاري. . وهي المحاكمة التي تضعنا أمام التصور/ الأمل للوطن، وهو بالطبع التصور المُخْفِقُ، باعتبار أن نوايا الآخرين لم تكن لتؤكد سوى نزعة الوصول ولو كان ذلك على حساب الوطن نفسه. . ومثل هذا الحنين سيبدِّدُ الغربة المستشعر بها. . .

«. . «بكيت لأني لم أشعر أبداً كما شعرتُ اليوم بتبعيتنا للغير، بانتظارنا الخير والشر منه، باعتمادنا الكلي على قراراته. .». .»
(ص/ 101).

«. . يحاكم الاستعمار كما حاكم المجتمع والأسرة والأب. .»
(ص/ 237).

إن الإحساس بالفقدان ثم الحنين، سيجعل الذات تعيش انشطارها ـ إن حقَّ القولُ ـ، وهو الانشطار الذي يتولد عنه وكبديل تأكيد

الذات عن طريق الكتابة، وذلك بهدف إعلان الحضور وتفويته. .(*). . ولن تكون لحظة الكتابة سوى دعوة لتمثل المنفلت من زمن الطفولة، أي اقتناص هذا الهارب، الغائب، الكامن في بنية اللاشعور، حيث للكتابة أن تجلوه، تكشف عنه وتعريه. . ثمت تأخذُ الكلمة دورها ووظيفتها في الإبانة عن الرأي والموقف أيضاً. . إنها بمثابة نقلة في حياة ذاتٍ شبه غائبة، نحو إعلان عن حضور وعن فعل، وعن رأي مسؤول للذات ككل، وأمام الآخر. . إذا ما ألمحنا بأن الوصول لهذا الترسيخ، بمثابة تدعيم لحلم وأمل ظَلَّ محمولاً منذ فترة الطفولة، وإلى أن تأكد في فترة متقدمة من النهل الإبداعي والمعرفي. . بذلك، يحق القول بأن شخصية «إدريس» تضيفُ إلى معظم الشخصيات التي اشتهرت بها أعمالٌ عالمية، وقَلَّ أن يتوفر مثل هذا في أعمالٍ روائية عربية، إذا ما استثنينا منها بالطبع نصوص «نجيب محفوظ»، «عبد الرحمن منيف»، «جبرا إبراهيم جبرا» و «الطيب صالح». . وقيمة الشخصية تتحدد في الإضافة لمجموع ما سلف من شخصيات روائية. .(7).

في دلالة المرآة:

لفت نظرنا الاهتمام بالمرآة منذ النص الأول «الغربة».(*). وتأتي «أوراق» لِتُعَمِّقَ من هذه النظرة، وهو ما يدفعنا أساساً للوقوف على

(*) ملاحظة: قد يقترب معنى «الانشطار» من الوارد في حقل التحليل النفسي كمفهوم. . .

(7) Voir: ALAIN ROBBE- GRILLET «Pour un nouveau roman». Minuit.. P: 27.

(*) مثلاً أ/ «. . جلس ورأى صورته في المرآة المعلقة فوق المكتب» (ص/ 90 من «الغربة»).

ب/ «. . قال إدريس مبتسماً للمرآة: فلسفتي هي إذن تشريح الأموات». (ص/ 90 من «الغربة»).

دلالتها في هذه السيرة، التي أعادت بطريقة أو بأخرى، التـذكير بقضـايا ووقـائع كـانتِ «الغربـة» قد تضمنتهـا. . وللذكر، فـإن بعض النصـوص الـروائية العـربية، قـد جعلت من المرآةِ رمـزاً بهدف التعبيـر عن قضايـا إنسانية وإحساسات داخلية. كمثال «أرواح هنـدسية» لـ «سليم بـركات»، ثم «رحلة غاندي الصغير» لـ «إلياس خوري». . .

وللمرآة في التحليل النفسي أبعاد. . ذلك أن الجسد في حالة القلق أو الهلع يكـون مجزأ. . ولن يستعِيـدَ هيئته الكـاملة إلا بالنـظر للمرآةِ. . فالطفل لما يرى صورته في المرآة يحس كأنه آخـر، كأن الصـورة ليست صورته. . وهو ما يضطره للإمساك بها. . وبعد حين، يهتدي عن طـريق الوسيط، وليكنِ الأم، إلى أنه أمام صورة وليس أمـام كائن واقعي. . من ثم يتعـرف إلى ذاتِهِ ويمـارس عـلاقتهـا بـالعـالم الخـارجي. . في الآنِ عكست فيه المرآة جانب الإحساس الداخلي[8].

إن اكتشاف الذات هو إعلان عن وجود صارخ للعـالم بِمَنْ فيه. . يقول: «عدنان حب الله»:

«. . والبنية الذاتية تنطلق كما قلنا من مرحلة المرآة (أي اكتشـاف الطفل لصورته) في الوهلة الأولى يعتبرها آخر، يداعبها كما يداعب طفلاً شبيهه: يبكي إذا بكى، ويضحـك إذا ضحك، ويحـاول أن يسيطر عليها، يغيب الصـورة ويحضرهـا، بغية امتـلاكها والتحكم بهـا. . وهنا لا بـد من تدخـل الآخر (الأم) للتعـريف عنهـا: فهي صورةٌ مرئيةٌ تعرف عنْهُ، فينسلب ويتماهى بها. .»[9].

(8) مجلة «بيت الحكمـة». ملف: (جـاك لاكـان). مبحث «مـرحلة المـرآة وتشكـل الأنا». جان ميشال بالمبي. نوفمبر 1988. من ص: 35 إلى 59.

(9) كتـاب «التحليل النفسي من فـرويـد إلى لاكـان». مبحـث «استـلاب الـذات في الأنا». عدنان حب الله. مركز الإنماء القومي. بيروت. ص: 121.

أما إذا تناولنا المرآة من حيث منحاها الصوفي، فإن «ابن عربي» ذهب إلى الحديثِ عنْ وظيفة المرآة، بالنظر إلى علاقة الله بالعالم.. فالمرآة لا تقتصر على التشبيه والتوضيح، وإنما التعبيرُ عن كياناتِ وجودية.. إنه يُلغي الانعكاس أو المماهاة والتكرار، ويُبْقِي على علاقة الله بالعالم بحكم كونها علاقة كونية.. فالعالم مرآة للحق يرى فيها معانيه الذاتية، وهي رؤية خارجية، تحددُ وجودَ المرآةَ كمقابل لوجود الحق. ولا يقفُ الأمر هنا وحسب، وإنما يُعَدُّ الحقُّ أيضاً مرآة للعالم، تتطلع فيها الموجوداتُ إلى حقائقها الأزلية، وإلى المعاني الإلهية.. هذه الخاصة، أوِ الخاصية هي ما أسماه «منصف عبد الحق» بـ«الخاصية الدائرية»، القائمة على إبْعَادِ الخطية..

«.. فكل مرآة تشكلُ جسداً برز حيناً ينظرُ إليه.. إنَّها فضاء للإرسال وللرؤية في الآن ذاته.»[10].

ويتضح أن التراث الصوفي من خلال «ابن عربي» في رؤيته لوظيفة المرآة، وعلاقتها بالظل والحلم، (قد يقترب) في جوانب مما جاء به التحليلُ النفسي .. علماً بأقدمية هذا التراث..

في «أوراق» يضعنا الروائي ومنذ المفتتح: «شبح شعيب» أمام التباس مقصود. فـ«الأوراق» أو خلاصة رحلة «إدريس» الذهنية والفكرية والإنسانية، يتكفل بتنظيمها السارد، ثم يضعها رهن إشارة «شعيب». من ثم فبنية الرواية يتحكم فيها كل من السارد، «شعيب» و«إدريس».

إذا نحن استعدنا بيت «ابن عربي»:

---

(10) كتاب «الكتابة والتجربة الصوفية». مبحث «كونية الخيال وصورة المرآة عند محيي الدين بن عربي». وهو المبحث الذي اعتمدناه أساساً فيما جئنا به. منشورات «عكاظ». ويمتد من ص: 276 إلى ص: 299. أما الهامش رقم (10) فيتحدد في الصفحة: 291.

«ومـا الـوجـه إلا واحـد غـيـر أنـه
إذا أنـت عـددتَ الـمـرايـا تـعـدّدا»

يتبين لنا بأن السارد جزء لا يتجزأ من الروائي، وبالتالي فهو «إدريس» و «شعيب» وهو ما تدلنا عليه «شخصية شعيب» حتى في الأعمال السابقة. وقبل المضي في هذا الجانب نتوقفُ عند فقرة دالة وردت في الرواية، بالضبط في مفتتحها. يقول السارد:

«.. كنت أرى أنه مرآة تنعكس فيها روحي وأنا مرآة تنعكس فيها روحه.. ثم باعدت بيننا الحياة عند انتهاء الدراسة.. قاطعته عندما سئمت حوارنا غير المتجدد.. غاب عني رسمه ولم يفارقني فكره.. شرّحتُه وحنطتُه وجعلتُ منه بطل قصة..» (ص/ 9).

يرى السارد في المرآة شخصية «إدريس». لِمَ لاَ يكون السارد «شعيب» ذاته.. أيضاً يرى «إدريس» صورة السارد. إننا أمام تقابل انعكاسي تذهب فيه الشخصية الأولى إلى التماهي بالثانية.. أقول إن المرآة كرمزٍ، كخيالٍ، تُعدِّدُ الشخوصَ وهي في الأصل، في الجوهر، واحدة لا غير. لكأني بالجسد يعاني من التفكك، ولن يستعيد كماليته إلا بهذا الانعكاس والتماهي(*).

لقد جعل الروائي بنية عمله تقوم على التعتيم والإضاءة. فما قد

(*) ملاحظة: أورد الناقد «عبد القادر الشاوي» في صحيفة «الشرق الأوسط» العدد: 4274. بتاريخ 90/8/11 ما يلي:

«.. ومعنى هذا أن القراءة، يجب أن تبدأ من وضع فصل دقيق بين ثلاث محطات. الأولى وندعوها محطة المؤلف (وهو عبد الله العروي كاسم علم)، والثانية وندعوها محطة الشخصية (وهي إدريس بمختلف العناصر الدالة على وجوده في النص) والثالثة وندعوها محطة السارد (وهو سارد غفل أو لعله شعيب)، يتمتع بكفاية لغوية تجعله على تنسيق مختلف المواد التي يحويها (النص)..».

لا تكشفه أوراق إدريس، أي ما يبقى مظلماً لديه وعنه، نستبينه من منطلق الإضاءة، وتتمظهر في الحوار الجامع بين السارد و «شعيب». . وهو حوار لا يخرج في متضمنه عن الأفكار والآراء الواردة في أوراق إدريس. . ثم لنفترض أن الروائي نحا منحى ترك الأوراق على ما هي عليه. . بمعنى آخر، إلغاء السارد، ثم «شعيب»، فإن ما سيتبقى بين أيدينا بمثابة نص يتكون من مذكرات تحمل تاريخاً وزمناً، في شكل ردودٍ عن مقروءَاتٍ، أو سرد متعلق بالحياة، أو رسائل عاطفية تفيض بالحب والشاعرية. . من ثم فإن السارِدِ و «شعيب» سواء من خلال التعليق، التلخيص أوُ المقارنة، يُتَمِّمَانِ ويمهدان لما سيأتي. . إنهما أَدَاتَا ربط وتنظيم لحياة «إدريس» التي تعد حياتهما أيضاً، وبالتالي تاريخ مجتمع ككل. .

إذن وظيفة المرآة في «أوراق» نفسية وصوفية. . نفسية بحكم كونها تذهب إلى الانعكاس والتماهي. . صوفية لأن السارد و «شعيب» ينظران إلى «إدريس» في المرآة، وهو ذاته يرى إليهما فيها. إنها صورة واحدة، تلبثُ تابثةً، وتتعلقُ بإدريس ومن خلفه الروائي، دون الزَّعم والقول بأن «إدريس» ذاته الروائي:

«ـ قال يوماً هشام جعيط لإدريس: إقرأ محمد إقبال. . .» (ص/ 150).

وأعتقد بأن نص «الفَريق» المحلل سابقاً، يجلو عن هذا التقابل. . ويمكن دراسته من هذه الزاوية بالذات.

بين «أوراق» و «ذئب البوادي» تناص شكل الكتابة الروائية:

لا يأتي النص من لا شيء. إنه حصيلة لقراءات مختلفة ومتنوعة. من ثم فهو يولد ليخلق ذات التأثير. فكما يتأثر، نلفيه يؤثر. والواقع أن قراءة «أوراق» تضعنا في محك استدعاء نص آخر. إنه «ذئب البوادي»

لـ «هرمان هيسه»(*). على أن عملية استحضار هذا النص، ليست نتيجة أتـت لكونه سِيقَ ضمن الهوامش (هامش 81 و128)، بالرغم من قيمة ذلك، وإنما قراءة نص «العروي» تقتضي هـذا الاستدعاء. حين نفعل، فذلك نتيجة للتعالق والتفاعل الحاصل على مستوى بناء النص الروائي في «أوراق». أتحدث عن البناء وليس عن المضمون لطابعه الخصوصي في بعض الجوانب، والعام أو العالمي في جوانب أخرى. . .

فالنص الأول «أوراق» محور بحثنا، هو عبارة عن أوراق وُضعت بين يدي السارد و«شعيب». أما الثاني «ذئب البوادي» فهو مذكرات «هاري هاللر»، وقد وضعت تحت تصرف ابن أخ المُؤجرة. ابن الأخ هذا قد يكون ذاته «هاري هاللر» أو صورة منه، كما بالنسبة للسارد و«شعيب» في «أوراق». . وإن كان نص «العروي» ينقسم إلى مفتتح أو مقدمة تحمل عنوان «شبح شعيب»، إضافة لقسم أول، ثم ثانٍ فثالث، وهوامش الكتاب، فإن «ذئب البوادي» يتضمن مقدمة للمؤلف، ثم فصل «مذكرات هاري هاللر»، وآخر تحت عنوان «أخبار ذئب البوادي». وإن كان «إدريس» نموذجاً للمثقف والكاتب الذي يؤسس نقاشه انطلاقاً من زاد معرفي، فيحاكم الأسرة، الوطن والمعرفة، فإننا نجد «هاري هاللر» بدوره يحمل ذاتَ الهم، هم المعرفة والكتابة على السواء. ولقد جعل «هاري» من شخصيته شخصيةً مزدوجةً: إنسان ثم ذئب. إنها صورة واحدة، لولا انشطارها. . وبالإمكان العثور على «هاري» كذلك، في/ وعبر كل شخصيات الرواية: هرمان المتحول إلى هرمينه، بابلو، ابن أخ المؤجرة، ولم لا العمة ذاتها.

«. . لأنني أُشْبِهُ مرآة لنفسك. ففي نفسي شيء يعطيك الجواب ويفهمك؟ وفي الحقيقة يجب أن يكون كل الناس مثل تلك المرايا

(*) «ذئب البوادي». ترجمة «النابغة الهاشمي». دار ابن رشد. بيروت.

ويجيبون بعضهما البعض..» (ص/ 92. من «ذئب البوادي»..).

مثلُ هذا التصور المرآوي، نعثر عليه كذلك في «أوراق» كما بينا سابقاً.. إلا أن مضمون «ذئب البوادي» بمثابة فلسفة في الحياة والموت، فلسفة تمتح من الموروث الصوفي المتأكد كذلك في نص «سدهارتا» لذَاتِ المؤلف. في المقابل تجنح «أوراق» نحو منحى الرواية الجامعة لكل الأجناس والخطابات، وإن كانت تؤرخ سيرة ذهن، فَذَلِكُم الذهنُ صورة ناطقة وأمينة وصادقة عن حياة اجتماعية وعن مرحلة تاريخية.

إن قيمةَ وأهميةَ هذا التفاعل، تتمثلُ في الإضافةِ سواء لنص محدد بذاته، أو لغيره من النصوص. فالنص ضد الموت، إنه يُستدعى ويُستحضر على الدوام، إما بوضوح مطلق، أو في غياب ذلك.. على أنه قد يكون التوارد من باب التشابه وحده ولَيس التماثل والتفاعل../..

فهـرس المحتويـات

عبد الله العروي

وحداثة الرواية

قراءة في نصوص العروي الروائية

أن تجربة «العروي» الروائية لها ما يميزها عن باقي التجارب الروائية المغربية الأخرى.. دون أن يغيب عن بالنا عمر هذه الرواية القصير، كما محدودية النصوص والكم الضئيل.. إنها تستمد فرادتها انطلاقاً من التصور النظري للرواية، وهو تصور يلعب وظيفة المساعد حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصية الفنّي الجمالي، الذي قَدْ يُقصي النظري، ويُخْضع العملَ لحس التلقائية والعفوية.. وقَلَّما حقَّقَ العمل المُخطط لمساراته هدفه الإبداعي الأسمى.. إلى جانب هذا، فإن ثراء النص الروائي، وهو ما تعكسه بامتياز «الفريق» و«أوراق»، يوضح أننا لسنا أمام أي روائي، وإنما أمام حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية، سياسية، فنية وغير ذلك.. وهي الحفريات الملتقطة لما هو روائي، في مجتمع يضج بما يمكن ملامسته والكتابة عنه...

إن التجربة، وأثر التجربة في النص/ وعليه، تجلو عن سعَة أفق معرفي، وعن تحكم في بناء النص، واستثمار المتخيل.. إنها إضافة للنص الروائي العربي ككل ...

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب